قضية الشعر الجديد

بسم الله الرحمن الرحيم

المطبعة العالمية ١٦ و١٧ ش ضريح سعد بالقاهرة

جامعة الدول العربية

معهد الدراسات العربية العالية

قضية الشعر الجديد

الدكتور محمد النويهي

١٩٦٤

تقديم

هذا الكتاب يتناول مسألتين نعدهما أهم مسائل الشعر العربى الجديد ، الذى يقوم على التفعيلة الواحدة ولا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل فى كل بيت . أولاهما مسألة اقترابه من لغة الكلام الحية التى يتكلمها الناس فى واقع حياتهم . وثانيتهما مسألة شكله الجديد الذى خرج على عدد من القواعد العروضية القديمة والذى يبشر بابتكار نظام إيقاعى جديد يختلف عن الأساس الايقاعى للشكل التقليدى .

وكلتاهما مسألة تثير الخواطر ويحتد فيها الجدل فى صحفنا وأنديتنا هذه الأيام ، فهما محتاجان إلى دراسة استقرائية متأنية ونقاش موضوعى هادىء ربما يكون خير مجال لهما فى قاعات الدرس والمحاضرة بين الأستاذ الجامعى وطلبته الناضجين من طلاب الدراسات العليا . وقد عرضت الأفكار الأساسية التى يحتويها هذا الكتاب على طلبتى بمعهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية ، فساعدنى نقاشهم لها وتقليبهم النظر فيها على تهذيبها . فإذا كنت قد وضعتها الآن فى صيغة تلائم الكتاب المطبوع بعد أن كانت فى صيغة الحديث المسموع ، فإن القارىء سيلاحظ برغم ذلك بقايا عديدة من أسلوب المحاضرة والنقاش الشفوى .

والقضية الأساسية التى يعرضها هذا الكتاب ويحاول التدليل عليها ، هى أن الشعر الجديد ، بالرغم من كل ما أثار من معارضة واستنكار ، ومع تسليمنا بما وقع فيه أحياناً من الخطأ والشطط ، لا يدخل على لغتنا العربية شيئاً ينافى طبيعتها ، ولا يقحم على شعرنا العربى عنصراً يجافى عبقريته الخاصة ، إذا سمحنا لهذه الطبيعة وهذه العبقرية بالنمو الطبيعى والاتساع المشروع .

فنحن وإن بدأنا الكتاب باعتراف كامل بما كان لشعر ت . س . اليوت وكتاباته النقدية من أثر فى توجيه شعرنا الجديد وجهته الجديدة فى الشكل والمضمون معاً . نحاول أن نثبت أن شعراءنا كان تأثرهم باليوت تأثراً مشروعاً من النوع الذى تغنى به الآداب وتزداد إخصاباً ، فكل ما فعلته دراسة اليوت بهم أن لفتت أنظارهم إلى إمكانيات مهملة لم تستغل بعد فى لغتهم وشعرهم ، وأن شحذت من قدرتهم على استكشاف هذه الإمكانيات وتنميتها والسير بها فى طريق الإنضاج .

لذلك بعد أن بدأنا فى مدخل الكتاب باليوت ومقالته الهامة عن موسيقى الشعر ، انطلقنا فى باقى الكتاب نحقق طبيعة الشعر العربى نفسه منذ عصره الأول ، العصر الجاهلى ، وننظر فى طبيعة اللغة العربية كما تتجلى فى القراءات القرآنية الثابتة بالتواتر السماعى . محاولين أن نثبت أن الخصائص الأساسية للشعر الجديد ، حتى إذا تطورت فبلغت ما نتوقعه من تغيير النظام التقليدى للإيقاع الشعرى ، ليست إلا استكشافاً لمقدرات فى اللغة لم تستغل ، وتنمية لبذور لم تستثمر ، وليست إلا عودة بالشعر إلى سر حيويته ، وهو الاقتراب من لغة الكلام التى ينطق بها أبناء الأمة . وسيرى القارىء كيف نحاول أن نثبت أن الشعر الجاهلى نفسه — الذى يبدو لنا الآن أبعد شىء عن اللغة اليومية الحية — كان مجلى لهذا السر الحيوى ، بل لايزال فى استطاعته إن أحسنا دراسته والاستماع إليه أن يسمعنا نبرات عجيبة الحيوية والصدق .

ليس معنى هذا أننا ندعى أن كل ما أتى به شعراؤنا الجدد كان مصيباً . فلقد كان من الطبيعى فى محاولتهم التجديدية التى تقوم — ككل محاولة من نوعها — على التجربة والخطأ ، أن يقعوا فى الخطأ وأن يندفعوا إلى الشطط قبل أن تبين لهم سواء السبيل . وهم لا يزالون فى تجربتهم محتاجين إلى كل ما يستطيع النقاد أن يمدوهم به من التصحيح القائم على العطف وحسن الفهم

— وهو وحده التصحيح الذى ينفع . ولقد خصصنا فصلا من فصولنا لتحذيرهم من المزالق التى يكتظ بها طريق التجديد الذى اختاروه . ولكننا ختمنا نقاشنا بدعوة حارة إلى أن نتقبل محاولاتهم بالسماح وسعة الصدر ولا تقسو عليهم حين نصحح لهم أخطاءهم . فان كل حركة جديدة محتوم عليها أن تقع فى كثير من الخطأ ، وهذه هى الطريقة الوحيدة التى تتمكن بها طبيعتنا البشرية القاصرة من تعلم الدروس العلمية والعملية على حد سواء . ونحن كما شرحنا فى الكتاب نعتقد أن هذا الشكل الجديد الذى يمارسه شعراؤنا الجدد يحمل لشعرنا العربى أمله الوحيد فى إنقاذه مما تردى فيه من العقم والإجداب ويفتح أمامه ميادين النمو والإخصاب .

فما دمت أيها القارىء الكريم ممن يهتمون بالشعر ومصيره ويدركون مدى أثره فى إحياء روح الأمة والحفاظ على كيونتها القومية وإرهاف عبقريتها الخاصة — واهتمامك بقراءة هذا الكتاب دليل على ذلك — فاليك كتابنا هذا . ستجد فيه ولاشك عدداً من الآراء الغريبة والدعاوى المزعجة ، وقد تنتهى إلى أن أقله صواب وأكثره خطأ ، ولكننا نطمع منذ البداية فى صبرك وحلمك ، ونأمل فى النهاية فى سماحك وعفوك ، وعذرنا أننا يحدونا حرص صادق على مصير لغتنا وشعرنا ، وجزع عظيم مما يتعرضان له من الجمود والاضمحلال إن لم ندخل إليهما ما يحتاجان إليه أمس الحاجة من الإحياء والتجديد . وبنيتنا المخلصة هذه نرجو أن يقتنع القراء وإن لم يقتنعوا بما نقدمه من الآراء .

محمد النويهى

فهرس

صفحة

مدخل

ت. س. اليوت والشعر الجديد

الباب الأول

الشعر ولغة الكلام

الباب الثانى

قضية الشكل الجديد

صفحة

الباب الثالث

مستقبل الشعر الجديد

خاتمة

ذيل

مدخل

ت.س. اليوت والشعر الجديد

١ – من هو

« ت . س . اليوت » اسم يكثر وروده فى نقدنا العربى هذه الأيام . فقد اعترف عدد من شعرائنا الجدد بمدى تأثرهم به واستفادتهم منه ، ونعى عليهم خصومهم أن يأخذوا عن هذا الأجنبى الغريب جنساً وفناً ، الذى يمتلىء شعره بغموض قد يصلح لأهله لكنه لا يصلح لنا . فرد الشعراء وأنصارهم محاولين تبرير هذا الغموض وشرح دواعيه فى العصر الحديث .

لذلك تجد أكثر ما يذكر فيه اسم اليوت فى جدلنا هذه الأيام هو فى جدال عن غموض الشعر الحديث ، بين مدافع عن هذا الغموض وذام له . وهذا أمر يؤسف له كثيراً ، حتى لنخشى أن يظن القارىء العربى أن اليوت ليس له من ميزة فى فنه إلا هذا الغموض ، وأنه لم يقدم لشعرنا الجديد مثلا يحتذى سواه .

أن لإليوت – فى شعره ونقده معاً – مذهباً أجدر بالاهتمام ، وأقرب إلى أن يفيد منه شعرنا ونقدنا على سواء . ذلك هو نبذه للأسلوب الشعرى المصطنع ، وإيثاره الاقتراب من لغة الكلام الطبيعى ، ودعوته إلى أن يتغير أسلوب الشعر وتتغير أشكاله تغيراً مستمراً حتى تلاحق ما يطرأ على لغة الكلام من تغيير . فهذه هى الناحية الخصيبة حقاً فى مذهبه الشعرى ، بل هى التى أفاد منها خيرة شعرائنا الجدد فائدة قيمة ، ولذلك جعلناها نقطة البداية فى كتابنا هذا .

لكن ربما يحتاج بعض القراء إلى أن نعرفهم باليوت تعريفاً موجزاً . فلنبدأ بأن نقول إن ت . س . اليوت هو أعظم شعراء الانجليزية المعاصرين بلا منازع . بدأ بنشر شعره فى العقد الثانى من هذا القرن . وكان شعره من نمط جديد شديد الغرابة ، فقوبل أول ما ظهر بالمعارضة القوية

والاستنكار العنيف ، لكنه انتهى إلى الانتصار التام ، وسلم له الجميع بصدقه الفنى وعظمته الشعرية ، وسلموا بحاجة الشعر الانجليزى إلى الانقلاب الذى جاء به . وسرعان ما اتبع الشعراء الجدد نهجه ، وساروا يستكشفون الدرب الذى فتحه ، فكان له أكبر الأثر فى الإنتاج الشعرى لمعظم من نشأ بعده من شعراء الانجليزية ، بل تعداهم إلى أكثر الشعراء الجدد فى مختلف شعوب أوربا وأمريكا .

كانت الحركة الانقلابية التى قادها اليوت ثورة على ما صار إليه الشعر الانجليزى فى ختام القرن التاسع عشر من الاصطناع والتكلف . فقد كانت المدرسة الرومانسية قد لعبت دورها ، وآتت أكلها ، وأكملت رسالتها ، واستنفدت عبقريتها . فاستحالت لغتها وصورها إلى قوالب تقليدية تصطنع اصطناعا . انبتت عن ركب الحياة ، وانقطعت عن مسايرة التغير الذى طرأ على عقول الناس وثقافتهم ، وعلى مشاكل معيشتهم ونوع حساسيتهم . وعلى أنماط كلامهم وأساليب حديثهم .

جاء اليوت يستعمل اللغة استعمالا يتجرد عن رموز الرومانسة وأصواتها ، ويعود إلى واقع اللغة التى يتكلم بها الناس . وأخذ يبتكر أنماطاً جديدة من الأوزان والأشكال يحاول فيها أن يلتقط النغم الحى لحديث الناس . أما موضوعاته فدارت على مواقف حقيقية يلقاها الإنسان الحديث فى الحياة المعاصرة فى إنجلترا والغرب عامة ، بما فى هذه الحياة من ازدحام وتعقد آلى ، واضطراب فكرى وانقسام نفسى وزعزعة روحية. فأدى ذلك بشعره — على بساطته اللفظية — إلى درجة من العمق فى هذا الغوص النفسانى الفكرى لم يكن القراء يألفونها فى الشعر . لذلك رأوه أول ما اطلعوا عليه غامضاً عسير الفهم فى الكثير من مواضعه . وكانوا حينذاك — مثلهم فى ذلك مثل قراء الشعر عندنا إلى يومنا هذا — غير مستعدين لأن يبذلوا فى قراءة الشعر وفهمه مجهوداً ذهنياً جاداً .

والمهم فى هذا كله أن اليوت نأى بشعره عن تلك العوالم الرومانسية الخيالية الناعمة ، المليئة بالأحلام والرؤى ، المعمورة بالأطياف والظلال ، المفروشة بالورد والندى ، التى كان مقلدو الرومانتيكية — كما لا يزال مقلدوها لدينا إلى يومنا هذا — مغرمين بالانسحاب إليها من معترك الحياة الحقيقية ، متهالكين فى رحابها الوثيرة ، سكارى من رحيقها المسحور ، مستغرقين فى أحلامهم ورؤاهم فى سبات لذيذ وتخدر هنىء .

جاء اليوت فانتزعهم بقسوة من هذه الجنات المسحورات ، وأرغمهم على مواجهة الحياة الواقعة بمشاكلها الحقيقية واضطرابها وقلقها ، وفجأ آذانهم بلغة تخلو خلواً تاماً من تلك النغمات المعسولة التى ألفوها واستعذبوها وتخدروا بها ، لغة يستمدها من أسلوب الحديث الواقعى بما فيه من نبض حى ونبرات حارة لا تخلو أحياناً من الخشونة والجفاف، ولكن ما أصدقها وأروعها وما أعظم جمالها الفنى ولذتها العميقة حين تألفها آذاننا بعد أن تتحرر هذه الآذان من تلك النغمات المعسولة التى كانت تستعبدها فى الشعر الرومانسى الناعم .

لكن اليوت لم يؤثر فى الشعر الجديد بمجرد كونه شاعراً ، بل أثر فيه كناقد أيضاً . فقد كان من حسن حظ الحركة الجديدة أن اليوت لم يكتف بنظم قصائده الجديدة ونشرها ثم يتركها تفعل فعلها البطىء فى تغيير الأذواق ، بل تصادف أن كان أيضاً ناثراً فصيحاً يمتلك ناصية الأسلوب المنثور ويحسن شرح قضيته والدفاع عن مذهبه . ويجيد البرهنة على آرائه ويرغم النقاد ومؤرخى الأدب على إعادة النظر فى العصور الماضية من الشعر الانجليزى وتقدير تراثها الفنى تقديراً جديداً . فلم يكد يقل أثره كناقد يوجه الشعراء الشبان بآرائه النقدية عن أثره كشاعر يعرض عليهم النماذج البديعة من شعره الجديد .

لسنا ندعى أن جميع آرائه النقدية كانت مصيبة . فقد برهن الزمن

واتصال المناقشة على خطأ بعضها ، وقد رجع هو عن بعضها وأدخل عليها تعديلا كثيراً[1] . لكن آراءه التي أثبتها الزمن وصححها النقاش جد قيمة . هي قيمة في حد ذاتها ، ولكن بعضها له قيمة مضاعفة لنا نحن، ونحن نخوض الآن معركة شعرنا الجديد .

وقد رأيت أن اختار من هذه مقالة واحدة سنجعلها نقطة البدء في كتابنا الراهن ثم نفرع منها الحديث والنقاش . اخترتها لأنها بدت لي صالحة لاهتمامنا وتفكيرنا ، لعلنا نجد فيها بعض ما ينير لنا الطريق ، ويهدينا إلى المقياس الصائب الذي ينبغي أن نتناقش في ضوئه حول شعرنا الجديد .

أحب قبل أن أسوق ترجمتي لهذه المقالة أن أنبه إلى أنني لم أحاول الترجمة الحرفية . فقد حذفت أشياء لا يستطيع القارىء العربي أن يتتبعها أو يهتم بها ، وأشياء لا يمكن انطباقها على أدبنا العربي من قرب أو بعد ، وأعدت تنظيم بعض الآراء بما يلم أشتاتها المتفرقة في مختلف أجزاء المقالة الطويلة . ولكنني أرجو أن أكون قد نقلت أفكارها الأساسية بغير إفساد أو تشويه ، وبغير إقحام لرأي خاص من عندي .

---

(١) قامت الدكتورة لطيفة الزيات ، في كتاب صدر أخيراً : « مقالات في النقد الادبي ـ ت . س . اليوت . مكتبة الانجلو المصرية بالقاهرة » بترجمة عدد من مقالات اليوت . لكنها لم تنبه القارىء العربي الى ما جد على آرائها من التصحيح أو التنفيد ، وقد بدل اليوت نفسه بعض آرائه هذه ؛ أنظر مثلا في مقالته « حدود النقد » وقد كتبها في سنة ١٩٥٦ ، ولم تخترها الدكتورة ، مدى سخريته هو بالآراء التي كتبها في مقالته « وظيفة النقد» التي نشرها سنة ١٩٢٣ والتي اختارتها الدكتورة للترجمة . ثم إنها لم تلفت القارىء العربي الى ما يصلح وما لا يصلح لأدبنا العربي ، وليس كل قارىء بقادر على أن يستنبط هذا لنفسه ؛ ومثل هذا التنبيه — في رأيي الشخصي — واجب على كل من يتصدى لترجمة النقد الغربي . وبعض المقالات التي اختارتها للترجمة لا تصلح في نظرنا لنا بتاتاً ، ولعلها تضر، وللاليوت مقالات أخرى كانت في اعتقادنا أحق بأن تترجم إلى القارىء العربي .

٢ – موسيقى الشعر

قال ت . س اليوت فى محاضرة بهذا العنوان ، ألقاها فى جامعة جلاسجو سنة ١٩٤٢ ، ونشرتها الجامعة فى تلك السنة ، ثم أعيد نشرها مرات فى مختلف المجموعات النقدية :

« تأثر الشعر الانجليزى بمؤثرات مختلفة جاءته من مصادر شتى ، ودخله الإيقاع الأنجلو سكسونى ، والكلتى ، والفرنسى النورمانى ، وإيقاع اللغة الانجليزية الوسيطة واللغة الاسكتلندية الوسيطة . كل هذه طبعت على الشعر الانجليزى طابعها ، مضافا إليها إيقاع اللغة اللاتينية ، وإيقاع اللغات الفرنسية والإيطالية والأسبانية كل منها فى عصر مختلف . ولكن هناك قانوناً واحداً من قوانين الطبيعة أقوى من جميع هذه التيارات والتأثيرات التى جاءت من الخارج أو من الماضى . هذا القانون هو أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التى نستعملها ونسمعها .

فسواء أكان الشعر يقوم إيقاعه على نظام نبر المقاطع ، أم كان إيقاعه يقوم على عددها ، وسواء أكان الشعر مقفى أم كان غير مقفى ، وسواء ألتزم شكلا محدداً أم تحرر من الشكل : فإنه لا يستطيع أن يستغنى عن صلته باللغة المتغيرة التى يستعملها الناس العاديون فى اتصالهم بعضهم ببعض .

ربما يبدو غريباً أننى حين أزعم أنى أتحدث عن « موسيقى » الشعر ، الخ هذا الإلحاح فى أهمية الموسيقى الموجودة فى الحديث العادى . لكنى أود أن أذكركم أولا بأن موسيقى الشعر ليست شيئاً يوجد منفصلا عن المعنى ، وإلا وجدنا شعراً له جمال موسيقى كبير دون أن يكون يعنى شيئاً ، ولم يحدث لى قط أن اطلعت على شعر من هذا النوع . والأمثلة التى تبدو استثناء من القاعدة ليست فى حقيقتها إلا اختلافاً فى درجة الشعر من الموسيقية ، فهناك

قصائد تثيرنا بموسيقاها بينما نأخذ معناها أمراً مسلماً به ، وهناك قصائد أخرى نعطى اهتمامنا إلى معناها بينما تثيرنا موسيقاها إثارة لا ننتبه إليها .

ذلك أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً ، وكلنا يعرف أن معنى القصيدة قد يضيع تماماً إذا ترجمت إلى كلمات منثورة . فالمعنى فى الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل ، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له ، فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا ذلك التأثير الكامل ، لأنه فى هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب ، بل يفقد جزءاً منه هو ، من المعنى الكامل .

سبب ذلك أن الشاعر يصل إلى حدود الوعى ، ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه ، وإنما تبلغه الكلمات المنظومة . فهذا العالم الذى يتعدى حدود الوعى له معنى ، ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية .

من هنا قد تعنى القصيدة معانى مختلفة جداً لمختلف القراء ، وقد تكون هذه المعانى جميعها مختلفة عن المعنى الذى اعتقد الشاعر أنه يعنيه . فالشاعر ربما يكون قد تناول تجربة شخصية غريبة فذة ، رآها غير مرتبطة بأى شىء خارجها ، لكن قارىء القصيدة قد يرى فيها وصفاً لحالة عامة ، ويرى فيها مع ذلك صدى لتجربة فردية خاصة حدثت له هو . والمعنى الذى يرتئيه القارىء ربما لا يقل صحة عن المعنى الذى اعتقده الشاعر ، بل ربما يكون أفضل . فالقصيدة قد تتضمن أكثر مما انتبه إليه ناظمها انتباها واعياً ، والشروح المختلفة ليس كل منها سوى تفسير جزئى يتناول جانباً واحداً من حقيقة كلية متعددة الجوانب .

وهكذا ندرك أن الشعر يحاول أن يحمل معانى أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدى ، وأن موسيقى الشعر هى التى تمكنه من الوصول إلى تلك المعانى ،

ولكن الشعر برغم ذلك يظل حديث شخص إلى شخص آخر ، ولو كان شعراً يتغنى به ، فليس الغناء إلا طريقة أخرى من طرق الكلام .

ومن هنا أيضاً ندرك سبب حدوث الثورات المتكررة فى تاريخ الشعر . فإن لغة الحديث اليومى التى يستعملها الناس لا تقف جامدة ، بل هى فى تغير . فتقوم حركة جديدة فى الشعر تدعو إلى اقتراب الشعر من هذه اللغة ، وتنجح هذه الحركة ويقوم أنصارها بتدعيم اللغة الجديدة وإرساء تقاليدها وإبلاغها درجة النضج والصقل والكمال . لكن لغة الحديث اليومى مستمرة فى التغير ، حتى يجىء وقت تكون فيه قد ابتعدت مرة أخرى عن لغة الشعر التقليدية ، فيحتاج الشعر إلى ثورة جديدة ، وهكذا دواليك .

مثل هذه الثورة هى ما أعلنه وردسورث[١] فى مقدمته ، وقد كان محقاً فى دعوته إلى ثورته التى دعا إليها ، لكن ثورة مشابهة كانت قد حدثت قبله بقرن من الزمان على أيدى أولدهام ووالر ودنهام ودرايدن ، وإن كنا ربما يصعب علينا الآن أن ندرك أن لغة درايدن لابد أنها كانت تبدو طبيعية خالية من التكلف لذوى الآذان الحساسة من معاصريه . ثم احتاج الشعر إلى ثورة جديدة بعد وردسورث بما يزيد على قرن من الزمان[٢] .

ليس معنى هذا أن يكون الشعر نفس الكلام الذى يتكلمه الشاعر ويسمعه بحذافيره ، ولكن يجب أن يكون بينه وبين لغة الحديث فى عصره ما يجعل سامعه أو قارئه يقول : هكذا كنت أتحدث لو استطعت أن أتحدث شعراً . وهذا هو السبب الذى يجعل شعرنا المعاصر يعطينا من الإثارة والإمتاع مالا نجده فى شعر عصر من العصور الماضية وإن يكن هذا الشعر القديم أعظم من شعر عصرنا درجات .

---

(١) زعيم المذهب الرومانسى فى الثلاثين السنة الأولى من القرن التاسع عشر .

(٢) يشير اليوت إلى ثورته الجديدة التى قادها هو .

نستنبط من هذا أن موسيقى الشعر يجب أن تكون موسيقى موجودة بالقوة (متضمنة) فى الحديث العادى لعصرها . وهذا يعنى أنها يجب أن تكون موجودة بالقوة (متضمنة) فى الحديث العادى فى « مكان » الشاعر لا فى زمانه فحسب . فواجب الشاعر أن يستخدم الكلام الذى يجده من حوله والذى يألفه أكبر ألفة . وأنا لن أنسى ما حييت ذلك الأثر الذى تركه فى نفسى استماعى إلى و . ب. ييتس ينشد أشعاره . فكل من استمع إليه ينشد أشعاره أدرك إلى أى مدى يحتاج الشعر الإيرلندى إلى معرفة الطريقة التى يتحدث بها الإيرلنديون حتى يبرز جمال هذا الشعر فى أتم صورة .

صحيح أننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو فى الكلام العادى وطريقة أسرته وأصدقائه وحيه الخاص . لكن ما يجده فى هذه البيئة هو المادة الغفل التى يجب أن يصنع منها شعره . فهو — شأنه فى ذلك شأن المثال — يجب أن يكون مخلصاً لمادته التى يقوم بتشكيلها . فكل نغم ينسقه يجب أن يكون مصنوعا من الأصوات التى سمعها .

لكن من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم[1]. فليس النغم المتناسق سوى عنصر واحد من عناصر موسيقى الألفاظ . هناك من الشعر ما وضع للتغنى ، وهذا هو الذى يلزمه تناسق النغم . ولكن من الشعر ما وضع للتكلم ، والكلام لا يقتصر على إصدار الأصوات المعسولة والنغمات الشجية ، بل هناك محل مشروع لتنافر الأصوات . والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط فى درجتها من الحدة حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط . وبهذا

---

(١) هنا يدافع اليوت عن أسلوبه الشعرى الجديد الذى حطم به العذوبة المصطنعة التى كانت فى الأسلوب الرومانسى فى وقت انحداره فى ختام القرن التاسع عشر . وقد كان لهذا الأسلوب الشعرى الجديد الذى يؤثر الحيوية والصدق على تنسيق النغم أبلغ الأثر فى معظم الشعر الغربى الذى نظم بعده فى قرننا العشرين .

التراوح تتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل . وفى تلك الفترات التى تهبط فيها العاطفة وتهبط الموسيقى الشعرية سيكون الشعر شبيهاً بالنثر . من هنا نستطيع أن نقول إن الشاعر الذى ينظم قصيدة طويلة لا يستطيع أن ينجح إلا إذا أتقن لغة النثر بالإضافة إلى إتقانه لغة الشعر .

فالمهم هو القصيدة بكمالها ، ليس من الضرورى أن تكون القصيدة فى جميع أجزائها متناسقة النغم ، ولا أن تكون جميع ألفاظها « جميلة » . بل إنى لأشك فى أن يكون أى لفظ بمفرده ، بمجرد صوته ، أكثر أو أقل جمالا من أى لفظ آخر . فاللفظ القبيح هو اللفظ الذى لا يلائم السياق الذى جاء فيه . حقاً إن هناك ألفاظاً قبيحة لأنها لا تزال جديدة « نيئة » لم تنضج بعد ، او لأنها عتيقة القدم . وهناك ألفاظ قبيحة لأنها أجنبية أو رديئة الاشتقاق (مثل كلمة تلفزيون) . ولكنى لا أعتقد أن أى لفظ توطد فى اللغة يكون جميلا أو قبيحاً فى حد ذاته .

فموسيقى اللفظ لا تنشأ منه ـر ، بل تنشأ (أولا) من علاقته بالألفاظ التى تسبقه مباشرة والتى تتلوه مباشرة ، و (ثانياً) من علاقته العامة بسائر السياق ، وهذه علاقة أكثر غموضاً . وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ ، هو علاقة معناه المباشر فى السياق الذى ورد فيه بمعانيه الأخرى فى السياقات الأخرى ، أى درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر . ومن الواضح أنه ليست جميع الألفاظ على نفس الدرجة من تعدد المعانى المترابطة ، فهناك ألفاظ غنية وهناك ألفاظ فقيرة ، ومن واجب الشاعر أن يوزع الألفاظ الغنية بين الألفاظ الفقيرة فى المواضع المناسبة ، وإياه أن يثقل القصيدة تحت عبء تنوء به من الألفاظ الغنية .

دعنى ألح فى تأكيد هذه الحقيقة : إن موسيقية القصيدة إنما توجد فى هيكلها العام كوحدة ، وهذا الهيكل يتألف من نمطين ، نمط الأصوات ، ونمط المعانى الثانوية التى تحملها الألفاظ . وهذان النمطان متحدان فى وحدة

لا يمكن انفصامها . فمن الخطأ الادعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية .

ليس معنى ما قلت آنفاً أن من وظيفة كل شاعر أن يحدث انقلاباً فى لغة الشعر ، فإن الأمر يعتمد ، لا على تكوينه الشخصى فحسب ، بل على العصر الذى يعيش فيه . هناك عصور يحتاج الشعر فيها إلى الثورة التى شرحناها حتى يلحق بركاب لغة الكلام وما دخلها من تغييرات ، تغييرات هى فى حقيقتها تغييرات فى الفكر وفى الإحساس . ولكن هناك عصوراً أخرى تقتصر فيها وظيفة الشاعر على أن ينمى التقليد الموجود وينمى إمكانياته الموسيقية فى اتصاله بلغة الكلام . فمن غير المرغوب فيه — ولو فرضنا أن هذا ممكن — أن نعيش فى حالة من الثورة الدائمة . وكما أن الاتباع العنيد لأسلوب أجدادنا ليس من الصحة فى شىء ، كذلك التهوس فى نشدان الجديد من الأساليب والأوزان ليس من الصحة فى شىء . هناك أزمان لاستكشاف أرض جديدة ، وهناك أزمان لاستثمار الأرض التى فتحناها .

تحدثت حتى الآن عن موسيقى الشعر من حيث الوزن ، فلنتحدث الآن عن شكل القصيدة . هناك أشكال تناسب بعض اللغات ولا تناسب لغات أخرى ، وجميع الأشكال أكثر مناسبة فى عصور منها فى عصور أخرى . فالشكل الذى يتبع نظاماً معيناً فى الإيقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلا طبيعياً مشروعاً للغة الكلام فى نمط شعرى . ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود فى الأسلوب الذى كان شائعاً وقت أن بلغ حد كماله . وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيداً وكثرت القواعد التى يلزم أن تتبع فى تأليفه تأليفاً صحيحاً . فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة فى التغير ، لأن الشكل المعين تطغى عليه النظرة الفكرية المعينة لجيل سابق ، فلا يثير إلا الاحتقار حين لا يستعمله إلا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعاً يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم ،

فيلجأون إلى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة آملين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه . ولكن ذلك منهم أمل خائب .

فما رأينا فى الشعر الحر ؟ قد عبرت عن رأيى منذ خمس وعشرين سنة ، فقلت إنه ليس هناك شعر حر لمن يريد أن يتقن عمله . وأنا خير من يعرف أن كثيراً من النثر الردىء قد كتب تحت اسم الشعر الحر[1] . إن الشاعر الردىء هو وحده الذى يرحب بالشعر الحر كوسيلة للخلاص من الشكل . كل ما فى الأمر أن الدعوة إلى الشعر الحر قامت كثورة على الأشكال الميتة ، وكانت تمهيداً لشكل جديد أو لتجديد شكل قديم . وألحت تلك الدعوة فى ضرورة احتواء كل قصيدة على وحدة داخلية خاصة بها وألا تكتفى القصيدة بالوحدة الخارجية التى تشارك فيها قصائد أخرى . فالقصيدة تأتى قبل الشكل ، بمعنى أن الشكل ينمو من محاولة أحد الناس أن يقول شيئاً ما . كما أن النظام من الأنظمة العروضية ليس إلا تحديداً لوجوه الشبه فى إيقاعات عدد متتابع من الشعراء تأثر بعضهم ببعض .

إن الأشكال تحتاج إلى أن تحطم ويعاد صنعها من جديد ، أما أن يتحرر الشعر تمام التحرر من كل شكل فلا . وأنا أعتقد أن كل لغة — ما دامت هى نفس اللغة — تفرض قوانينها وحدودها ولا تسمح إلا بالاجازات التى تناسب طبيعتها ، وأنها تملى ما يناسبها من إيقاعات الكلام وأنماط الصوت . لكن اللغة فى تغير دائم ، تنمو فى مفرداتها وفى تراكيبها وفى نطقها وفى نغمتها الموسيقية . وهذا النمو يجب أن يقبله الشاعر ، بل إذا صادف الشاعر مرحلة انحدار للغة فعليه أن يقبل هذا الأمر الواقع وأن يبذل جهده فى استغلال إمكانياته إلى أقصى حد يستطيعه .

---

(١) يعنى اليوت أنه هو قد وقع فى هذا الخطأ من قبل ، ويسجل على نفسه أن كثيراً من شعره لم يكن سوى « نثر ردىء » .

لكن الشاعر فى مقابل ذلك له الحق فى أن يسهم فى المحافظة على مكانة اللغة وتنمية قدرتها على التعبير عن المشاعر والعواطف تعبيراً واسعاً فى مداه دقيقاً فى تنوع طبقاته . إن وظيفة الشاعر مزدوجة : أن يستجيب للتغير ويجعله مقبولا من عمد ووعى ، وأن يقاوم انحطاط اللغة دون المستوى الذى تعلمه من ماضيها .

إن الإجازات التى يستبيحها الشاعر هدفها استعادة النظام » .

انتهى ما اخترناه للترجمة من مقالة اليوت .

الباب الأول

الشعر ولغة الكلام

الفصل الأول

لزوم الوزن فى الشعر

من القراءة الأولى لهذه المقالة يتبين لنا أنها، وإن دارت كما يدل عنوانها على موضوع موسيقى الشعر، تحمل دعوتين كبيرتين. أولاهما الدعوة إلى اقتراب لغة الشعر من لغة الحديث، من الكلام الطبيعى الحى الذى يتكلم به الناس فى واقع حياتهم. وثانيتهما الدعوة إلى تغيير الأشكال الشعرية تغييراً مستمراً، وهذه الثانية تنبع من الأولى، فكما أن التغير المستمر الذى يطرأ على لغة الكلام يبلغ مرحلة تصبح فيها لغة الشعر التقليدية منقطعة عن لغة الكلام الطبيعى، كذلك هذا التغيير نفسه يؤدى بالأشكال الشعرية القديمة إلى مرحلة لا تعود فيها صالحة لحمل اللغة الجديدة بما فيها من جديد الإيقاع والنغم وجديد الفكر والإحساس.

وهاتان هما الدعوتان اللتان ستدور حولهما محاضراتنا هذه، واللتان سنزعم أنهما لازمتان أقوى اللزوم لتجديد أدبنا العربى تجديداً صحيحاً، ونحن ننتظر أن تثير محاولتنا مقداراً كبيراً من الاستغراب والاعتراض، وكل ما أرجوه هو أن تؤدى هذه المحاولة إلى نقاش خصيب مثمر. ولكن قبل أن أخلص إلى موضوعى الأساسيين، أرى أن نعرض لمسألة بدائية لمسها اليوت فى القسم الأخير من مقالته، حين عبر عن رأيه فى الشعر الحر، فكان رأيه هو الرفض الصريح.

أحب أولا أن أشرح أن ما يعنيه اليوت بالشعر الحر، وما يعنيه كتاب الافرنج حين يستعملون هذا الاصطلاح vers libre أو free verse لا يوازى ما يعنيه بعض كتابنا حين يستعملونه، فكتابنا هؤلاء يعنون به الشعر الذى يتحرر من القافية، أو الشعر الذى يغير بين البحور فى قصيدة واحدة،

أو الشعر الذى يغير عدد التفاعيل من بيت إلى بيت . ولكن اليوت وسائر كتاب الافرنج لا يعنون شيئاً من هذا باصطلاحهم الذى يخطىء بعضنا فى استعماله ، بل يعنون به الشعر الذى يتحرر تحرراً مطلقاً من أى ترتيب إيقاعى مطرد .

رفض اليوت هذا التحرر ، وادعى أن الشاعر الحق لايسعى إلى التحرر من الشكل الموزون ، وأن الشاعر الردىء وحده هو الذى يحاول التخلص من الشكل الموزون (وإن كان اليوت يسلم ، بل ينادى بقوة ، بأن الأشكال التقليدية تحتاج باستمرار إلى أن تحطم ويعاد صنعها من جديد) .

وقد أطلق اليوت حكمه هذا دون أن يحاول فى هذه المقالة إثباته ، ولعله رأى أن مستمعيه فى جامعة جلاسجو لم يكونوا فى حاجة إلى هذا الإثبات . ولا شك أننا نحن أيضاً يأخذ جميعنا أو معظمنا وجوب الوزن فى الشعر أمراً مسلماً به ، مفروغاً منه ، ولكننا قل أن نفكر تفكيراً جاداً فى منشأ هذا الوجوب وعلته .

نحن نعرف أن الشعر كلام موزون (وهكذا عرفه علماؤنا القدامى ، مضيفين إلى تعريفهم شرط القافية الذى نرى الآن فيه رأياً مختلفاً) ، والوزن هو سمته الأولى التى تميزه عن النثر . ولكن لم كان هذا ؟

كلما وجهت هذا السؤال إلى طلبتى فى الفصول الدراسية المتعاقبة ، أجابونى إجابات إنشائية غامضة ، خالية من التحديد . كلما سألتهم : ما لزوم الوزن فى الشعر ؟ قالوا : إن الوزن يكسب الشعر « جمالا » و « سحراً » و « نغماً شجياً » و « موسيقى عذبة » . بل قالوا إن الوزن يجعل الشعر أسهل على اللسان ، وأخف على الأسماع ، وأقرب إلى القلوب ، وأعلق بالذاكرة وأسهل على الحفظ ! فإن حاول بعضهم مزيداً من الإيضاح أمام إصرارى على مزيد من الإيضاح قالوا : إن الوزن يجعل الشعر أكثر عاطفية ، وأقوى فى إثارة الانفعال .

وهذا كله قد يكون صحيحاً ، بل إن التقرير الأخير يقترب من لباب الحقيقة ، ولكنه يقرر الواقع ولا يعطى « العلة » . فإننا نعود فنسأل : لماذا يجعل الوزن الشعر أكثر عاطفية وأقوى فى إثارة الانفعال ؟ كيف يحدث هذا بالضبط ؟ .

وقد رأيت اليوت نفسه يحدد وظيفة الموسيقى فى الشعر بأنها هى التى تمكن ألفاظ الشعر من تعدى عالم الوعى والوصول إلى العالم الذى يتجاوز حدود الوعى التى تقف دونها الألفاظ المنثورة . ولكنه لم يشرح لنا كيف يحدث هذا ، فلنحاول نحن أن نعلل حاجة الشعر إلى الوزن .

لابد أن تكون هذه حاجة جذرية عميقة فى صميم النفس الإنسانية حتى تفسر لنا ارتباط الشعر دائماً باللغة الموزونة . حين نستعرض تاريخ الشعر فى أدبنا وفى الآداب الأجنبية التى نعرفها أو نقرأ عنها ، فنرى دأب الشعراء على استعمال الأشكال الموزونة ، على اختلاف هذه الأشكال واختلاف الأساس الوزنى الذى تقوم عليه ...

وحين نفكر فى الحركات التى قامت تدعو إلى تحرير الشعر من كل قيد للوزن ، وفى مصيرها الذى كانت تنتهى إليه دائماً من الإخفاق ، وفى إصرار الشعراء كل مرة على أن يعودوا إلى الوزن يقبلون قيوده طائعين ، وإن ابتكروا أوزاناً وأشكالا جديدة ...

حين نفكر فى هذا كله يتضح لنا أنه لابد أن يكون فى الوزن شىء أساسى ، هو الذى يجعله فرضاً لازماً لا يستطيع الشعر أن يحيا بدونه ، فلا يمكن أن يكون هذا السر مجرد ما يكسبه الوزن الشعر من الطلاوة والحلاوة ومن العذوبة وسهولة الحفظ .

ونستطيع أن نصل إلى هذا السر إذا تذكرنا اختلاف وظيفة الشعر عن وظيفة النثر . إن الشعر هو ذلك القسم من الأدب الذى يختص بالعاطفة

الإنسانية إذا كانت فى حالة زائدة الشدة . فهو يتناول أقوى العواطف وأكبرها حدة وأكثرها اهتزازاً. و (الاهتزاز) هو السمة الأولى للعاطفة ، والسمة الأولى للوزن .

ما الفرق بينك وأنت فى حالة هادئة أو معتدلة ، لا يستولى عليك انفعال قوى ، و بينك حين يأخذك مثل هذا الانفعال ؟

تأمل فى حالتك الجسمية أولا : كيف يضطرب قلبك ، وتعلو دقاته حتى تصير مسموعة ، ويسرع نبضك ، وتلهث أنفاسك، ويتجلجل صدرك، وترتعش يداك ، وتنتفض مختلف النواشر فى جسمك .

ثم استمع إلى صوتك الذى يخرج من فمك حين تحاول أن تتكلم وأنت فى هذه الحالة المنفعلة ، كيف يخرج غريباً مختلفاً عن صوتك فى حالتك الهادئة ، فيكون حاداً أو أجش أبح ، صارخاً أو متحشرجاً مختنقاً ، عالى النبرة أو غليظ الكتلة .

ولكن زده انتباهاً وتحليلا ، تجده يختلف عن كلامك العادى فى ناحية أخرى طريفة ، هى أن كلامك حين يأخذك الانفعال يتخذ دون أن تدرى أنماطاً غريبة من الإسراع والإبطاء ، والارتفاع والانخفاض ، والاشتداد والارتخاء ، وأن صوتك يتقلب بين هذه الموجات المتراوحة صعوداً وهبوطاً، يعلو مع قمتها ثم ينحدر مع قاعها ، دون أن تملك له ضبطاً. وكلما اشتد انفعالك ازدادت هذه الموجات تراوحاً ، وازداد صوتك معها تقلباً . وهو فى هذا كله مختلف اختلافاً جسيما عن صوتك فى حالتك المعتدلة ، الذى يلزم فى الغالب نبرة واحدة أو نبرتين على الأكثر ، والذى تكون له كتلة قليلة التنوع ، ودرجة خفيفة التموج .

اقرأ الجملة الآتية كما تنطق بها لو تحدثت بها فى حديث واقع :

« أنا امبارح شفت محمود وزعلت قوى لما لقيت العيا خسسه بالدرجة دى »

تجد أن صوتك ربما يرتفع بعض الشيء حين تنطق « وزعلت قوى » ، وقد يرتفع مرة أخرى حين تنطق « بالدرجة » . ولكنه ارتفاع بسيط لا يحدث تموجاً شديداً فى جملتك ولا اختلافاً قوياً فى نبرتك . ولكن انطق الآن بالجملة الآتية وحاول أن تتمثل لهجتك الطبيعية الصادقة حين تنطق بها:

« بقه حضرته يشتمنى ؟ عال والله عال ! طب والله العظيم إن ما كنتش أوريه ! استنى بس عليه ، صبرك على شويه وبكره تشوف . قال يشتمنى قال ! » .

وانظر فى هذه اللهجة مصداق ما قلنا عن تراوح الموجات الصوتية (١).

قد بدأت الحقيقة تتضح لنا . فليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمى والتموج الصوتى اللذين يأخذاننا ونحن نعانى الانفعالات القوية . فالوزن الشعرى يتردد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء ، وضغط وارتخاء ، وحدة ولين . ويتردد فيه الصوت — إن أحسنا قراءة الشعر — بين انطلاق وانحباس ، ورقة واكتظاظ ، وعلو وهبوط .

---

(١) كنت قد ألفت هذا المثال كيفما اتفق . ولكنى إذ أعود الآن إليه وأنا أعد هذه المحاضرات إعدادها النهائى للطبع ، أجدنى قد وضعت تلك الجملة — دون أن أحاول ذلك محاولة واعية — على إيقاع قريب من وزن المتدارك المخبون . وأنى قسمت فقراتها الموسيقية — مرة أخرى دون أن أتعمد — إلى فقرات يستوى أكثرها على تقطيع : فعلن فعلن فعلات . وهذا أمر قد يكون له مغزاه المتصل بما نحن فى سبيل البرهنة عليه . صحيح أنى لم أقيد هذه الجملة بما سمعته فعلا من واقع الحياة وأنى ألفتها تأليفاً . ولكن حتى هذا قد يكون له أهميته: أنى حين ألفت جملة مخترعة تقلد الكلام فى حالة الانفعال الطبيعى ، جاءت هذه الجملة دون أن أحاول أو أدرى على إيقاع مطرد بعض الاطراد . فما بالك بكلامنا الطبيعى حين يصدر عن انفعال حقيق لا متخيل ! وسيرى القارىء فى الصفحات التالية أمثلة قيدتها مما سمعته فعلا فى واقع الحياة .

عدت مرة أخرى إلى الجملة المذكورة ، فلاحظت شيئاً آخر جاء عفواً هو التقفية بين « عليه » و « شويه » ، وبين « عال » و « قال » . ومن هنا نرى كيف تأتى السجعة أو القافية طبيعية لحكاية تجاوب العاطفة فى تموجها .

وهذه التموجات الصوتية تحكى حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت فى الأزمة العاطفية القوية .

والنثر أيضاً يدخله تراوح ، لكن التراوح الذى يحدث فى النثر يأتى على غير نظام ، يأتى كيفما اتفق بلا ترتيب ولا اطراد . أما التراوح الذى يأتى فى الشعر فيتبع نظاماً فيه ترتيب وتكرر ، أو قل فيه إيقاع مطرد .

ولكى نعلل هذه الحقيقة الجديدة التى ذكرناها الآن ، لابد من أن نزيد على ما قلناه فى وصف ما يحدث للجسم وقت الانفعال القوى ، فنقول : إن ما يحدث للانسان لا يقتصر على تلك المظاهر الواضحة ، ولا على تلك الأعضاء التى يمكن تحديدها وتسميتها ، ولا على ما يحدث لأعضاء أخرى لم نشر إليها من غدد صماء تسرع فى إفرازها وتنصب منه كميات مضاعفة فى الدم فتغير من التركيب الكيميائى للدم وقت الانفعال .

لا يقتصر الأمر على هذا ولا ذاك ، بل إن الإنسان كله ، هذا الكائن الحى الذى له كينونة تزيد على مجموع هذه الأعضاء ومجموع وظائفها ، يحدث له اضطراب وجدانى « جوّانى » شامل يتخذ شكل موجات متعاقبة ، ويمكن تسجيل أثرها النهائى فى اهتزاز تيارات المخ والأعصاب .

وهذا ما استطاع العلماء المعاصرون أن يفعلوه ، بأجهزة كهربائية[١] يسجلون بها هذه التيارات ، اتضح منها أن الموجات التى تحدث فى الأعصاب والمخ فى حالة الهدوء العاطفى لا يكون فيها نظام مرتب ، بل تأتى قممها وقيعانها متقاربة أو متباعدة كيفما اتفق ، ولا يكون فيها ارتفاع شديد فى القمم ولا انخفاض شديد فى القيعان .

ولكن كلما اشتدت بالفرد حالة انفعال أخذت موجاته العصبية فى

---

(١) Electroencephalographic instruments

وانخفاضاً ، وأخذت فى الترتب والانتظام فى المسافات التى تفصل بين القمم والقيعان ، وفى عدد المنخفضات التى تفصل بين قمتين متتاليتين ، وفى عدد الثوانى التى يستغرقها الوصول من قمة إلى القمة التالية لها . أى أنها أخذت تصير ذات إيقاع ! وأنت إذا اطلعت على بعض الرسوم التى تسجلها تلك الآلات الكهربائية خيل إليك أنك تنظر إلى رسوم بيانية للأوزان الشعرية .

فإن كنت قد مللت هذا الحديث العلمى فعد بنا إلى واقع الانفعال الطبيعى ، ولاحظ حالة أقاربك وأصدقائك ومن تلقاهم من الرجال والنساء والأطفال فى حياتك اليومية ، وأحسن الاستماع إلى كلامهم حين يأخذهم انفعال قوى ، تلاحظ من ناحية ما وصفناه من اضطراب الجسم واهتزازه ، وتلاحظ من ناحية أخرى كيف يقترب كلامهم العادى من الوزن الشعرى المنتظم المرتب . وكلما ازداد الانفعال شدة ازداد اقتراب الكلام من الوزن الشعرى .

أرأيت إلى طفل يستقبل أباه عند عودته إلى المنزل بعد انتهاء يومه العامل ، وجسمه الصغير يهتز هزات تامة الانتظام فى شدة فرحته قياما وقعوداً ، إلى الأمام وإلى الخلف ، وهو يصيح :

بابا جه ! بابا جه ! بابا جه ! بابا جه !

بمقاطع منتظمة فى الفترة الزمنية التى تفصل بينها ، منتظمة أيضاً فى تراوحها بين ضغط الصوت وتخفيفه . وهو يبدأ بأن يوقع نبراً متساوياً على كل مقطع ثالث ، وهو كلمة « جه » ، فإذا استمر صياحه وتراقصه أدخل تنويعاً فى نبرته بأن ينبر المقطع الثالث ولا ينبر السادس ، ثم ينبر التاسع ولا ينبر الثانى عشر ، وهكذا حتى يستنفد انفعاله القوى ويعود إلى الهدوء والسكون[1] .

---

(١) يرى القارىء فى هذا المثال وفى الأمثلة الثلاثة التى نرويها من واقع الحياة ، أن النظام الايقاعى المتبع فيها هو نظام نبر المقاطع لا نظام قصرها وطولها . وهى حقيقة سندرسها فى الباب الثالث من هذا الكتاب .

أو استمعت إلى امرأة من نساء الفلاحين قد مات رجل عزيز عليها ، زوجا أو أخا أو ولداً كبيراً ، فهي تطلق صوتها المتهدج بعبارات عظيمة الدرجة من الإيقاع ، وإليك بعض ما سمعته فى واقع الحياة :

رحت فين ... وسيبتنى ... يا جملى ى ى ى !

رحت فين ... وسيبتنى ... يا جملى ى ى ى ! الخ .

وأنا أذكر يوماً انتشلت فيه جثة فتى غريق من الترعة المجاورة لقريتنا وبلغ النبأ أباه فأقبل يعدو إلى شاطىء الترعة . حتى إذا رأى جثة ولده أطلق صيحة عظيمة وحاول أن يشق طريقه وسط الزحام ليلقى بنفسه فى الترعة ، زاعماً أن ماءها سيبرد حرارته . ولما منع مرات وقف يهتز هزات منتظمة ويدق صدره بقبضتى يديه دقات منتظمة وهو يصيح بإيقاع منتظم :

سيبونى يا ناس ! يا ناس سيبونى !

سيبونى يا ناس ! ياناس سيبونى !

سيبونى أبرّد جسمى !

سيبونى أطفّى نارى !

سيبونى أبرّد جسمى !

سيبونى أطفّى نارى !

فلما مل هذا التكرار عاد يصيح : سيبونى ! (على وزن باباجه) حتى خر على الأرض منهوك القوى .

وأذكر تجربة أخرى كان الانفعال فيها بالفرح الشديد . فى أصيل يوم كنت أسير فى أحد شوارع القاهرة ، وإذا بثلاث فتيات منطلقات من باب مدرستهن وهن يتواثبن يمنة ويسرة ويصحن بإيقاع تام الانتظام :

جايين يغلبونا قمنا غلبناهم !

جايين يغلبونا قمنا غلبناهم !

ففهمت أنهن خارجات للتو من مباراة رياضية ما انتصر فيها فريق مدرستهن على فريق زائر ، فجعلن فى فرحهن الكبير يتراقصن وينظمن شعراً دون أن يتعمدن إيقاعاً .

وأنا أرجو أن تبدأوا منذ اليوم فى الانتباه إلى هذه الظاهرة فى تجاربكم وفى تسجيل ما تلقونه من أمثلة واقعية عليها(١) . ونحن إذا تذكرنا العبارات التقليدية التى نصدرها فى أجناس تجاربنا المكررة وجدنا الكثير منها ينتظم تحت نوع ما من أنواع الإيقاع . وإذا استمعنا إلى صيحات الباعة فى النداء على سلعهم وإغراء الناس بشرائها ، وخاصة حين يأخذهم الطرب والتحمس لمهنتهم ، وجدنا صيحاتهم تنتظم هى أيضاً فى إيقاعها . وهم يختلفون فى مقدرتهم الشعرية ، فمنهم من يكتفى بترجيع النداءات المحفوظة ، ولكن منهم من يبدى أحياناً مقدرة رائعة فى الابتكار والإنشاء لفظاً وموسيقية ، وأحياناً يتحول نداؤهم حين تقوى نشوتهم إلى شعر خالص الشاعرية . ويؤسفنى أننى لم أسجل بعضاً مما سمعته منهم ، ولعلى أفعل هذا فى فرصة مستقبلة .

ظاهرة أخرى نذكرها فى هذا المجال ، هى تغنى العمال (وخاصة عمال البناء من الصعايدة) بجمل موقعة ينظمونها على حركات أجسامهم وهم يعملون ، ترويحاً عن نفوسهم واستحثاثاً لنشاطهم وضبطاً لحركاتهم ، وقديماً كان لهم نظائر فى العمال الذين يحفرون الآبار أو يتقبلون دلو السانية أو يفعلون غير هذا من الأفعال . حتى اعتقد بعض العلماء أن هذا الغناء

(١) هذا الرجاء موجه بطبيعة الحال إلى طلبتى الذين استمعوا إلى هذه المحاضرات حين ألقيت . ولكنى رأيت إثباته هنا طمعاً فى أن يستجيب له بعض القراء أيضاً !

فى وقت العمل مع ضربات الجسم هو أصل فن الشعر . كما أرجع بعض علماء العرب منشأ شعرهم إلى حركة الراكب على ظهر الجمل ومحاولته أن يتغنى فى جمل تضطر إلى الانسجام مع تلك الحركة .

ومهما تكن حقيقة الأمر فإن الشعر منذ نشأته الطبيعية مرتبط بفنين آخرين ، هما فن الرقص وفن الموسيقى ، وقد رأيت فيما ذكرنا من الأمثلة اقتران الفنون الثلاثة فى حالة العاطفة القوية ، من اهتزاز حركات الجسم ، وتنوع نبرات الصوت ودرجاته . وانتظام إيقاعه . وليست أوزان الشعر إلا الجامع الذى يجمع بين هذه الفنون الثلاثة ، وينفس عن انفعال الإنسان بها مجتمعة . فإن أردت مثلا بدائياً آخر فانظر إلى طفل ينطلق إلى الشارع فرحاً بخلاصه من المنزل . انظر إلى خطواته ، هل يستطيع أن يمشى بخطوات هادئة مستقيمة يحرك فيها رجليه حركة واحدة متساوية ؟ لا . هو لا يلبث أن « يحجل » فى مشيته ، يقفز قفزات مختلفة الارتفاع ، ولكنها منتظمة الاختلاف ، يطيل الوقوف على رجل دون الأخرى ، ويقفز مرتين على رجل قبل أن يقفز على الرجل الأخرى مرة واحدة . كل ذلك فى إيقاع منتظم التراوح . ولعل أباه يضيق بقفزاته هذه فيدعوه إلى أن « يمشى كويس ! » ، ولعله يحاول أن يطيع أباه ثم ينفجر مرة أخرى بقفزاته المتراوحة ، مصاحباً إياها بضحكات وصيحات أو جمل قصيرة سريعة تنسجم معها فى الإيقاع والنغم معاً .

هل يشعر ذلك الطفل أنه يأتى بمشية غير طبيعية ، مصطنعة متكلفة ، أو يشعر أنه يقيد حركاته بقيود مرهقة يلتزمها؟ لا . بل هو ينفس عن انفعاله التنفيس الطبيعى الذى يريحه والذى ينسجم مع ما يجده داخل نفسه من اهتزاز منتظم ، فيأتى هذا التنفيس فى صورة قفزات متراوحة مرتبة الإيقاع وتضطر هذه القفزات صوته الذى يطلقه ، صياحاً أو كلاماً ، إلى أن يتخذ اهتزازات موافقة .

ذلك مثل الشاعر الحق فى اتخاذه لأوزان الشعر ، نستطيع أن نفهم ما يحدث له على ضوء ما رأيناه يحدث للإنسان العادى — الذى ربما لا يعرف الشعر ولا يقدر عليه لو حاوله عامداً — حتى ليقترب من أوزان الشعر حين تهزه العاطفة القوية . وهذا هو المصدر الحقيقى للوزن الشعرى ، ليس شيئاً غيبياً غامضاً يتنزل على الشاعر من سماء مجهولة فيفرده عن البشر ، بل هو حاجة عضوية تثور فى البشر جميعاً وقت الانفعال القوى ، وإن بلغت أقصى امتدادها ومقدرتها على التعبير الناقل لعدوى الانفعال فى الشعراء . ومن هنا نرى أنه ضرورة ، نعنى أنه ضرورة جسمية عضوية . ومن هنا نرى أيضاً أن الوزن للشاعر الحق المشبوب العاطفة أمر طبيعى جداً .

فالوزن فى الشعر ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه ، وليس مجرد شكل خارجى يكسب الشعر زينة ورونقا ، وطلاوة وحلاوة الخ . . . ليس الوزن الشعرى مجرى علبة مذهبة أو مفضضة توضع فيها هدية الحلوى حتى تزيد من بهجة الهدية دون أن يكون لها أثر فى طعم ما تحتويه . بل هو ما رأينا من ضرورة يقوم أساسها على حقيقة جذرية فى صميم التكوين والسلوك البشريين .

وليس الوزن قيداً يبرم به الشاعر الحق ويحاول الخلاص منه . والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى أوزان الشعر — إذا كان الشاعر قد اتخذها عن ضرورة انفعالية غلابة — على أنها قيود يرسف فيها الشاعر المسكين فتعرقل خطاه ، وأغلال تحيط بعنقه فتضيق عليه الخناق ، فنرثى لهذا الشاعر المسكين ونأسى لما يضطر إلى التزامه من قيود مرهقة وأغلال خانقة . بل الشاعر الصادق الشاعرية لا يجد من الأشكال الموزونة مناصاً حين يحاول الكلام فى ساعة الإلهام .

وهكذا نفهم قول اليوت إنه ليس هناك شعر حر لمن يريد اتقان عمله ، وقوله إن الشاعر الردىء هو وحده الذى يرحب بالشعر الحر كوسيلة

للخلاص من الشكل وقوله إن الشعراء إن ثاروا على الشكل زمناً فليست ثورتهم فى الحقيقة إلا احتجاجاً على الأشكال التقليدية التى لم تعد تصلح لاحتواء لغتهم الجديدة وموسيقاهم الجديدة وفكرهم وحسهم الجديدين ، وسرعان ما يعودون إلى الشكل الموزون حين يبتكرون أنماطاً جديدة تقوم بحاجتهم .



الفصل الثانى

الشعر ولغة الكلام

على هذا الأساس الثابت القوى من الفهم الصحيح لعلة وجود الوزن فى الشعر ، نستطيع أن نناقش القضية الأولى التى يعرضها اليوت فى مقالته ، وهى ضرورة اقتراب الشعر من لغة الكلام العادى .

فى الأمثلة الماضية التى ضربناها من تجارب الحياة الواقعة ، وجدنا النثر العادى للناس العاديين حين تشتد عليهم عاطفتهم يتخذ إيقاعا يقترب من إيقاع الشعر . ولسنا ندعى أن الأوزان الشعرية تقتصر على الإيقاع البسيط الذى سمعناه فى صوت الطفل وهو يرحب بعودة أبيه إلى المنزل ، أو صوت المرأة التى ثكلت رجلها ، أو صوت الأب الذى غرق ولده ، أو صوت البنات المنطلقات من مدرستهن بعد مباراة رياضية ، أو ما نسمعه من نداءات الباعة المتجولين ، أو أهازيج العمال الكادحين . فإن إيقاع الأوزان الشعرية يتخذ بلا شك أنماطاً أكثر تعقداً . ولكنه مهما يبلغ تعقده يرتد فى أصله إلى تلك الظاهرة الطبيعية التى شرحناها ، فهو ليس إلا تنمية لبذور موجودة فى صميم الانفعال البشرى . وليس إلا مزيداً من التنظيم لاتجاهات تنشأ نشوءاً طبيعياً لا كلفة فيه فينا جميعاً ، سراة وسوقة ، علماء وعامة ، رجالا ونساء وأطفالا . وهكذا شأن الفن الصادق جميعه ، هو لا يدخل على الطبيعة أشياء ليست فيها أصلا ، بل هو يزيد من درجة انتظامها وترتيبها ، وجلائها وتحددها[1] . ولعلنا بعد هذا لا نعود نعد الوزن شيئاً استثنائياً غيبياً فذاً يفرد الشعراء عن البشر العاديين .

فإذا كان هذا هو شأن الوزن نفسه — وهو أعظم ما يميز الشعر ويفصله

---

(١) انظر فى هذا كتابنا : عنصر الصدق فى الأدب . القاهرة ١٩٥٩ .

عن النثر ، وأعظم ما يبدو غريباً مصطنعاً ، أو فناً ممتازاً — فما رأينا فى لغة الشعر ؟ أليست واضحة الاختلاف عن لغة النثر العادى ؟ أم تراها هى أيضاً تستمد كمالها وحيويتها من أصول طبيعية فى لغـــة النثر العادى وأسلوب الحديث اليومى ، وإن كانت تزيدها تنظيما وتركيزاً ، وإجادة وارهافا ؟

هذه مسألة سيجد معظم قراء العربية أنهم أقل استعداداً للتسليم بها . فقد استقر فى روعهم أن لغة الشعر مختلفة اختلافاً تاماً عن لغة النثر ، حتى ليحسبون أنها من معدن وأن لغة النثر من معدن آخر ، والمعدن الأول نفيس والمعدن الثانى خسيس، وأن الشاعر حين يتأهب لنظم قصيدته يتحرى لها أسلوباً متميزاً بطبيعته ، بل يتخذ لها مفردات مختلفة عما يستعمل فى لغة الكلام المنثور ، فهناك كما يعتقدون ألفاظ تستخدم فى النثر ولا تجوز فى الشعر ، ورنة الأسلوب الشعرى ونبرته يجب أن تكونا من نوع مختلف تماما عما للأسلوب النثرى من نبرة ورنة .

ويدفعهم إلى هذا الاعتقاد أسباب متعددة . أولها ما وجدوه فى الشعر من صفة موزونة لا يسمعونها فى النثر . ولكننا قد تأملنا فى هذه الصفة الموزونة فوجدنا منشأها فى حاجة إنسانية بدائية ملحة ، يشترك فيها الناس جميعاً ، ولا تختص بها فئة دون فئة ، ووجدنا المنبع الحقيقى للشعر فيما يستولى على الناس العاديين من اهتزاز جسمى وتراوح صوتى حين يأخذهم انفعال قوى ، أفلا تكون لغة الشعر على مايميزها من مزيد التركيز والتنظيم ، والإجادة والارهاف ، مستمدة هى أيضاً فى أصلها من لغة البشر العاديين ونبرات حديثهم الحى وتقلبات أساليبهم مع تقلب عواطفهم فى الكلام اليومى ؟

قد رأيت كيف يلحُّ اليوت فى تأكيد هذه الحقيقة : مدى ارتباط لغة

الشعر بلغة الكلام العادى والحديث اليومى . فمن الكلام الذى يتحدث به الناس فى واقع تجاربهم يأخذ الشاعر مادته الغفل التى يشكلها ، ومن الأصوات التى تسمعها أذناه فعلا يأخذ أصواته التى ينظمها . وكلما أخذ الشعر بتقاليده الأسلوبية يبتعد عن لغة الكلام ، وجب أن تقوم فى الشعر ثورة تعيده إلى اللحاق بركب اللغة الطبيعية التى تنمو دائماً وتتغير فى مفرداتها وتراكيبها وفى نطقها ونبراتها .

افترى دعوى اليوت هذه تصح على الشعر الإنجليزى ولا تصح على الشعر العربى ؟

الذى نريد أن نزعمه هنا هو أن هذه الدعوى صحيحة أيضاً على الشعر العربى ، وأن الصادق الأصيل فى تراثنا الشعرى كان ينطبق عليه هذا الرأى ، فقد كان قريباً من لغة الكلام ، صادقا فى حكايته لطريقة الناس فى الحديث اليومى .

وهذه منا دعوى سيصعب على أكثر قراء العربية أن يصدقوها ، بل لعل الكثيرين منهم سيرونها بادية الخطأ ظاهرة السخف لاتستحق المناقشة ولا تثير إلا السخرية . وقد رأينا السبب الأول الذى يدفعهم إلى هذا الإنكار ، وهو اعتقاد أن وزن الشعر ميزة منفردة تقطعه عن النثر قطعاً تاماً . فلننظر الآن فى أسباب أخرى تحملهم على ذلك الإنكار .

من تلك الأسباب أنهم رأوا الشعر القديم قد وصل إلينا فى لغة نعدها « كلاسيكية » ، لغة تامة الإعراب فى أواخر الكلمات تامة التصريف لأبنيتها ، لغة تستعمل مفردات كثيرة لا نستعملها الآن فى كلامنا أو كتابتنا ، مختلفة فى هذا كله وفى صفات أخرى عن لغتنا الحاضرة ، فاعتقدوا أنها فى الزمان القديم كانت أيضا لغة كلاسيكية مختلفة عن لغة الكلام ، ونسوا أنها فى وقت ما كانت قريبة جداً من الأسلوب الواقع الذى يتحدث به الناس ، وأن

الناس حينذاك كانوا ، أو كان الكثير منهم ، يتحدثون بلغة معربة ، وأن المفردات التي تبدو لنا الآن غريبة ميتة كانت في وقت ما مألوفة حية . وأن واجبنا الدراسي الأول هو أن نحاول أن نعود بفكرنا وحسنا ، وبسمعنا وذوقنا ، إلى ذلك العهد القديم الذي كانت فيه لغة الشعر قريبة من الكلام . فإن لم نفعل لم يحق لنا أن ندعي أننا « درسنا » ذلك الشعر .

ومن الأسباب أن ذلك الصادق الأصيل من تراثنا الشعري القديم قد قبر تحت ركام عظيم من النظم الكاذب المصطنع الذي ينأى بموضوعاته عن تجارب الحياة الحقيقية التي يعيشها الناس ، والذي ينأى بلغته عن اللغة الصادقة الحية الخالية من الزيف والبهرج ، فظن الكثيرون أن تراثنا كله من هذا النوع المصطنع المترفع على الناس ولغتهم .

ومنها أيضاً سبب هام نريد أن نشرحه الآن ، هو تلك الطريقة الخطابية المصطنعة التي درجنا على استعمالها في إلقاء الشعر ، والتي يقوم فيها الخطيب ليلقي قصيدة فإذا به يتجهم وجهه ويأخذ سمة التعالي والعظمة ، وإذا به يشد أوتار حنجرته ويضمز فكيه ويهرت شدقيه ويزم شفتيه ، ثم يطلق صوته فإذا به مصطنع غاية الاصطناع ، قد حمله على درجة فظيعة التكلف من التفخيم والتضخيم ، يغلظ مخارج الأصوات أضعاف مايجب لها . ويمضغ الحروف كأنه يمضغ قطعاً من الصخر ، ويشدد النبرة والرنين بأضعاف ما للكلام من قيمة صوتية طبيعية . وهو في ذلك كله مكفهر الوجه ، شامخ بأنفه إلى السماء ، يلعلع بصوته كأنه لا يكتفي أن يسمع الناس العاديين من عباد الله الآدميين ، بل يريد أن يشق صوته كبد الجوزاء ، ويغلب الرعد في أطباق الفضاء .

هذا الإلقاء المتشدق المتفيهق[1] يحول جميع أصوات اللغة إلى أصوات

---

(١) من الهام أن نعرف أن الرسول عليه السلام كان يكره أمثال هؤلاء المتشدقين ، وله في ذمهم أحاديث شتى ترويها كتب الحديث .

ضخمة فخمة ، مطنطنة مدوية ، متعالية النبرة حادة الرنين ، فيقتل ما قد يكون بها من دقائق التنوع الصوتى الذى ينسجم مع دقائق العاطفة الإنسانية فى تنوعها الغنى فى الدرجات والظلال والألوان . وبهذا الإلقاء الحماسى الفج المصطنع أصموا آذاننا عن الاستماع إلى ما قد يكون فى الشعر من تعدد الإحساسات وتقلب الأمزجة واختلاف أنواع التجربة ودقائق الحالات النفسانية . فلا تستطيع آذاننا المصدوعة بذلك الدوى أن تلتقط النبرات الدقيقة الطبيعية الصادقة الحية التى يزخر بها تراثنا الشعرى الأصيل والتى تحكى دقائق العاطفة الإنسانية فى متعدد تجاربها الحيوية .

فنحن نحتاج إلى أن نحرر أذواقنا وأسماعنا من الأثر الخبيث الذى تركته تلك الطريقة الفاسدة المفسدة فى إلقاء الشعر ، وإلى أن نبذل جهداً طويلا وندرب أذواقنا وأسماعنا تدريباً متصلا ، وأن نعود بفكرنا وحسنا إلى التقاط النبرات الطبيعية الحية الموجودة فى تراثنا الأصيل . ولسنا نزعم أن هذا أمر سهل ، فإن تلك النبرات نفسها — بصرف النظر عن إفساد الطريقة الخطابية لها ، وإصمامها آذاننا عن الاستماع إليها — لاشك كانت تختلف كثيراً عما نعهده اليوم فى طريقة كلامنا . فنحن نحتاج إلى ما أشرنا إليه من التدريب الفكرى والذوقى والسمعى . ولكننا نزعم أن هذه المحاولة فى التقاط النبرات القديمة الصادقة وإن تكن صعبة ليست مستحيلة ، وأن الدارس الجاد للشعر العربى القديم حين يتحرر ذوقه ويشحذ حسه بالتدريب المتصل يستطيع أن يلتقط منها أشياء عديدة غاية فى الغنى والروعة والصدق ، وإن كان محكوما علينا أن نفقد الكثير منها إلى الأبد .

والخطوة الهامة الأولى نحو هذا الهدف هى أن نقتنع اقتناعا مخلصاً بأن الشعر ليس ظاهرة شاذة معزولة تحتكرها طبقة من الناس تترفع على سائر الناس وتنقطع عنهم فتتخذ ما يحلو لها من لغة تامة الاصطناع تامة الانبتار عن لغة البشر العاديين . وأن لغة الشعر — مهما يكن نصيبها من الإتقان

والإجادة ، والتخير والتنظيم ، وهو أمر لا ننكره — ليس الأمر فيها إلا كالأمر فى وزن الشعر نفسه ، مصدرها الحق هو اللغة الطبيعية الحية التى يتحدث بها الناس فى واقع حياتهم .

فإذا اقتنعنا بهذا اقتناعاً عميقاً ، ثم حررنا آذاننا من الصدى الخبيث الذى لا يزال يعلق بها من آثار تلك الطريقة الخطابية المطنطنة الفجة فى إلقاء الشعر ، وإذا ذكرنا أنفسنا دائماً بأن هذه اللغة التى يتخذها الشعراء القدامى والتى تبدو لنا كلاسيكية غريبة منقطعة عن الحياة كانت فى وقت مضى لغة طبيعية حية ، وإذا مارسنا قراءة الشعر القديم وأجدنا الاستماع إلى أصواته وأرهفنا آذاننا لالتقاط نبراته الحية ، وإذا انتبهنا فى هذا كله إلى العاطفة التى يحملها الشعر فلم يكن تقبلنا لها تقبلا ذهنياً بارداً بل حاولنا أن نتقبلها تقبلا انفعالياً متعاطفاً وأن نعيش معها برهة بمشاركة وجدانية كاملة — إذا فعلنا هذا كله ، وداومنا مراسنا وتدريبنا ، فإننا سننجح كما ادعينا فى التقاط كثير من النغم الحى الذى كان فى الشعر القديم ، بل سيدهشنا أحيانا أن نجد بعض هذا النغم لا يختلف كثيراً عن نغم حديثنا المعاصر فى نفس التجربة الحية حين تحدث لنا .

هذه الدعوى الغريبة التى ندعيها لا يكفى فيها أن نلقيها إلقاء ، بل لا بد لنا من محاولة التدليل . فإن أردت منى مثالا على ما أقول فسأعطيك هـذا المثال من أقدم عصور الشعر العربى ، أعنى العصر الجاهلى ، وهو العصر الذى يعتقد معظمنا أنه أشد العصور بعداً عن حياتنا المعاصرة بموضوعاته ومعانيه ولغته وأساليبه كلها جميعاً . فإذا استطعت أن أبرهن لك على أن المثال الذى اخترته ، والذى يفصلنا عنه ألف واربعمائة سنة ، لا يزال — إن أحسنّا دراسته وأحسنا قراءته وأجدنا الاستماع إليه — قريبا فى موضوعه ومعانيه ، ثم فى أسلوبه ونبراته ، مما يحدث فى نفس التجربة حين تحدث فى حياتنا المعاصرة ، فلعلى أكون قد اقتربت من إقناعك بصحة دعواى . . .

الفصل الثالث

مثال من الشعر الجاهلي

هذه القصيدة لشاعر جاهلي من الجيل التالي لجيل امرىء القيس ، هو الجُمَيح الأسدي ، وتجدها في كتاب المفضليات ، الذي جمعه المفضل بن محمد الضبي ، وهي القصيدة الرابعة من هذا الكتاب .

أمست أمامة صمتاً ما تكلمنا ... مجنونة أم أحست أهل خرُّوب[1]

مرّت براكب ملهوز فقال لها ... ضرّى الجميح ومسّيه بتعذيب[2]

ولو أصابت لقالت وهي صادقة ... إن الرياضة لا تُنْصِبْك للشّيب[3]

يأبى الذكاء ويأبى أن شيخكمو ... لن يعطى الآن عن ضرب وتأديب

أما إذا حردت حردى فمُجْرِيَةٌ ... جرداء تمنع غيلا غير مقروب[4]

وإن يكن حادث يُخشى فذو علَق ... تظل تزبُرُه من خشية الذيب[5]

فإن يكن أهلها حلوا على قِضَة ... فإن أهلي الأولى حلوا بمحلوب[6]

---

(١) أمامة: اسم زوجته . صمتاً : صامتة متغضبة عليه . خروب: اسم مكان ، وبه أهلها.

(٢) ملهوز : جمل موسوم بوسم تحت منبت لحيته ، وكانت قبائل العرب تسم كل منها إبلها بعلامة خاصة في موضع معين من جسم الحيوان .

(٣) الرياضة : من راض الحصان أو الجمل ذلله وكبح جماحه . لاتنصبك : لاناهية والفعل مجزوم ، وفاعله ضمير يعود على الرياضة أو على المخاطب ، وأنصب أتعب . الشيب : جمع أشيب .

(٤) حردت حردى : قصدت نحوى . مجرية : لبؤة ذات جراء ، جمع جرو وهو ولد الحيوان . جرداء : لأن اللبؤة ليس لها شعر الأسد ولبده . الغيل : الشجر الملتف حيث تعيش الأسود . غير مقروب : لا تسمح لأحد بالاقتراب منه لأن فيه أطفالها .

(٥) علق : جمع علقة وهو القميص بلا كمين وكان لباس أطفال العرب . تزبره : تزجره .

(٦) قضة : عقبة في سبيل اليمامة ، والعقبة الطريق المتمنع في الجبل . كان يسكنه أهلها =

لمـا رأيت إبلى قلت حَلوبتها وكل عام عليها عام تجنيب[١]
أبقى الحوادثُ منهـا وهى تتبعها والحقُ صِرْمَة راع غير مغلوب[٢]
كأنّ راعينا يحـدو بها حُمُـراً بين الأبارق من مَكْـران فاللوب[٣]
فإن تقرّى بنـا عيناً وتختفضى فينـا وتنتظرى كرّى وتغريبى[٤]
فاقْنَىْ لعلكِ أن تحظىْ وتحتلبى فى سَحبـلٍ من مسوك الضأن منجوب[٥]

ربما تبدو لك هذه القصيدة من القراءة الأولى على درجة كبيرة من الصعوبة ، وربما تبدو لك لغتها جافية خشنة نافرة الأنغام ، ولعلك ازددت عجباً بعد قراءتها من زعمنا أن أنغامها قريبة فى موسيقاها الحية من موسيقى الحديث العامى فى عصرنا هذا . وهذا على أى حال هو حكم طلبتى عليها حين أكلفهم بدراستها وحدهم قبل أن نتناولها بالدراسة معاً . ولكن دعنا أولا نتفهم موضوعها ومعانيها ولنتذكر ما قاله اليوت من أن موسيقى الشعر

= وهى من بيت رفيع من سعد بن زيد مناة من أعز قبائل تميم ، فهم يسكنون مكانا حصيناً على طريق هامة من طرق القوافل . ملحوب : ماء لبنى أسـد على رأس تل ، فأهله من بنى أسـد يسكنون هم أيضاً مكاناً حصيناً غنياً بالماء والخصب .

(١) الحلوبة : النوق التى يحلب لبنها . تجنيب : جفاف الضرع من اللبن .

(٢) بهذا البيت يعلل الجميح ما أصابه من الفقر معتذرا لنفسه . الحوادث : ما يحدث على غير انتظار ويضطره إلى إنفاق ماله ، من ضيف طارىء ، أو هدية يهديها ، أو دية يحملها عن آخر لزمته الدية ولم يستطع أداءها . الحق : ما يجب فى ماله من هبة ومعروف . الصرمة : القطعة من الإبل حوالى الثلاثين . غير مغلوب : يستطيع بسهولة أن يرعاها لقلة عددها وهزالها وضعفها .

(٣) حمرا : يشبه إبله بالحمير المستأنسة لضعفها وهزالها . الأبارق : جمع أبرق وهو المكان الصخرى المختلط الرمل بالحجارة . مكران : اسم موضع . اللوب : جمع لابة وهى الحرة أى الجبل الأسود ، وهى هنا موضع بعينه .

(٤) تختفضى : ترضى بالإقامة بيننا ، فيكون بقاؤك معنا عن رضى لا عن كره . كرى : هجوى على القبائل الأخرى لسلب أموالها . تغريبى : ذهابى بعيداً فى البلاد الغريبة .

(٥) اقنى : اقنى حياءك احفظيه والزميه . تحتلبى : تحلبى لبناً كثيراً . سحبل : وعاء كبير يوضع فيه اللبن . مسوك : جمع مسك وهو الجلد . منجوب : مدبوغ .

تامة الارتباط بمعناه ، وأن موسيقى الألفاظ لا تصدر من مجرد صوتها العاري مفصولا عن معناها . ولنتذكر أيضاً ما قلناه نحن من وجوب التقبل المتعاطف المشارك وعدم جدوى الدراسة الجامدة الباردة المحايدة . فالطريقة التقليدية التي تقتصر على شرح اللغة وإعراب النحو والتحليل الآلىّ لقوالب البلاغة لن توصلنا إلى الإحساس بنبض الحياة المتدفقة فى الشعر والاهتزاز مع روحه الزاخرة والاستجابة لعاطفته المضطربة . وبدون هذا الإحساس والاهتزاز والاستجابة لا نكون قد درسنا الشعر دراسته الحقة ولا انتفعنا منه شيئاً ذا أهمية حيوية .

موضوع هذه القصيدة الجاهلية هو مشاجرة زوجية . «خناقة» حدثت بين الشاعر وزوجته . وهو يشكو إلينا سلوكا معيناً صدر منها ذات ليلة ، حين تغضبت عليه وأبت أن تحدثه ، ويحتد فى مؤاخذتها على هذا السلوك . ولكن الجميح مع غضبه القوى على زوجته ، يحبها حباً جماً ، وهذا مانستشفه من أبيات القصيدة حين نمعم النظر فيها ونتقن الاستماع إليها . وهذا هو المفتاح إلى فهم العاطفة الدقيقة المزدوجة التى تضطرب بها هذه القصيدة ، وهو لذلك المفتاح إلى تذوق جمالها الفنى البديع .

فالجميح غاضب على زوجته لصدها عنه وامتناعها عن محادثته ، يعاتبها ويسخر من سلوكها سخرية قوية . ولكنه مع ذلك يحبها حباً عظيما ، لذلك يلتمس لها العذر ، فبعد أن يلومها يحاول استرضاءها والتسرية عنها وتعزيتها بالأمانى والوعود . فهو لا يريد أن تصل المشاجرة بينهما إلى حد القطيعة والانفصال . وهو فى حبه القوى لها ينحى على نفسه باللائمة ويقر على نفسه بأن أصل المشكلة يعود عليه هو .

ترى ما سر هذا الحب العظيم ؟ نعرف من القصيدة أنه شيخ كبير ، فلعلها صبية صغيرة السن تتيه على زوجها المسن بشبابها . وهذا لا نجده فى

القصيدة صريحا ، ولكن ربما يجوز لنا ان نستنبطه من تدللها عليه وتمنعها ، ومن اعتقادها الخاطىء أنها تستطيع أن تروض شيخا كبيراً . وعذرها الظاهر على أى حال هو أنه قد افتقرت به الحال ولم يعد غنياً كما كان يوم تزوجته . فلو كانت تزوجته من أيام شبابه وعاشت معه زمناً طويلا لكان هذا أقرب إلى أن تتعاطف مع محنته الراهنة وأن تصبر معه على ضرائه كما شاطرته أيام سرائه .

والذى نفهمه من البيتين الأول والثانى أن رجلا من أهلها لقيها خلسة فحرضها على زوجها وحاول أن يفسدها عليه ودعاها إلى إساءة معاملته . ويقول الشارح القديم إن هذا الرجل يريد أن يطلقها الجميح ليتزوجها هو ، وهذا مالا نجد عليه دليلا بالمرة فى القصيدة . ولعل كل مافى الأمر أن أهلها يسوؤهم أن تظل ابنتهم فى عصمة رجل قد افتقر وساءت حاله ، وخاصة إذا عرفنا أنها من فرع رفيع من قبيلة قوية من أعز قبائل تميم ، وأنه قد تزوجها من غير قبيلته وهو شىء قليل الحدوث فى المجتمع البدوى ، فليس بينهما من أواصر القربى ووشائج الرحم ما يحملها على الإخلاص له فى نكبته والصبر معه على بليته ، وما يحمل أهلها على مثل هذا الإخلاص والمراعاة ، والأعراب الجاهليون كانت معظم وشائجهم الإنسانية محصورة فى نطاق قبيلتهم ، بينما نظروا إلى القبائل الأخرى كأنهم أجانب لا صلة تربطهم بهم ولا مراعاة تلزمهم نحوهم .

المهم أن أمامة فى صغر سنها وفساد عقلها وقلة إخلاصها مهما يكن سببه استمعت إلى ذلك الدساس ووقع تحريضه منها موضع القبول . أنصت الآن إلى البيت الأول الرائع الذى يصور فيه الجميح ما وجده حين عاد ذات مساء إلى بيته :

أمست أمامة صمتاً ، ما تكلمنا ! مجنونة؟ ..أم أحست أهل خروب!

وابذل جهدك فى قراءته أن تبتعد عن آثار تلك الطريقة الخطابية الفجة التى شرحنا كذبها وفسادها ، وأن تتخيل النبرات الحية الصادقة التى ينطق بها البيت حين يصدر عن تجربة واقعة نباضة بالحياة . وسبيلك إلى هذا أن تنعم النظر أولا فى التجربة الكاملة التى يرويها ، وأن تحاول أن تعيش معها برهة .

عاد الجميع إلى بيته تعباً مجهداً من عناء يوم طويل ، سعى فيه فى رزقه الشحيح ، ولقى الأمرين من إجهاد الجسم وهموم العقل فى حالته البائسة المضرورة التى سنفهمها فيما بعد (تذكر فى هذا المجال أن القصيدة كلها وحدة كاملة لا سبيل إلى الفهم الصحيح الكامل لبيت منها دون ربطه بسائر الأبيات) . عاد إلى بيته يلتمس فيه ما يلتمسه كل منا فى بيته بعد يوم طويل مجهد ، يلتمس العزاء والنسيان ، يلتمس المقابلة الهاشة والابتسامة الحنون التى تمسح عن وجهه غضون الهم وتذهب عن قلبه أكدار العناء . فماذا وجد ؟

وجد زوجته الحبيبة تلقاه بوجه عابس مكفهر . حياها فلم ترد تحيته ، وأشاحت عنه بوجهها المربد . حاول أن يستفسرها عن حالها فلم تجبه . أدرك أنها غاضبة عليه هو . لكنه لحبه إياها ، ولحنكته وتجربة سنه ، لم يسرع إلى مبادلتها غضباً بغضب ، وإعراضاً بإعراض ، بل حاول أن يحادثها ويفاكهها ، وأن يسمعها بعض النوادر الطريفة لعلها ترق وتبتسم . هذه المحاولة نفهمها من قوله « أمست » ، ومن قوله « ما تكلمنا » . فقوله «أمست» يدل على أنها استمرت فى صمتها المتغضب زمناً . وقوله « ما تكلمنا » يدل على أنه حاول أن يجاذبها الحديث فأصرت على عدم التكلم معه .

وأخيراً يئس منها وأقلع عن محاولة استرضائها وحملها على التحدث معه ، فثار غضبه على سلوكها الشرس ، وراجعته عزة نفسه ، فاستمع من جديد إلى بيته وأنصت إلى مايموج به من الغضب ، والاستنكار ، والكبرياء والاستخفاف :

أمست أمامة صمتاً ، ما تكلمنا ! مجنونة ؟.. أم أحست أهل خروب !

فإن أردت أن تزداد التقاطاً للنبرات الحية فى هذا الأسلوب فانظر أولا فى قوله : ما تكلمنا . لماذا استعمل ضمير الجمع لنفسه مع أن الوزن يستقيم لو قال : ما تكلمنى ؟ ما أن تفكر فى هذا السؤال حتى يتضح لك شعوره القوى من الاستعلاء والحنق لكرامته المجروحة يداريه بإظهار الاستهزاء ، كما يقول أحدنا الآن لصديق لم يحيه : مش معبرنا ليه ؟ مش عاجبينك ؟ ما احناش قد المقام ؟

وبنفس النبرة يجب أن تقرأ الشطر الأول كله ، ويعينك على هذا أن تتخيل زوجاً معاصراً من مجتمعنا المصرى يجد نفسه فى مثل هذه التجربة فيقول متهكماً : الست بسلامتها مبوزة ! خرست ما تنطقش ! مالها كده ملوية ، بوزها طوله شبر ؟ مش عاوزة تكلمنا حضرتها ! يظهر مش عاجبينها مش عاجبينك يا ست ؟ ما احناش قد المقام ؟ الله ! مالها يا خويه جرى لها إيه الولية دى ؟ اتجننت ؟ ركبها عفريت ؟

تستطيع الآن أن تستمع إلى هذه النبرات الغنية المحتشدة من العجب ، والغضب ، والإنكار ، والكرامة المجروحة ، والاستهزاء والتهكم . ولكن انظر كيف يتغير صوته فجأة حين يقول : أم أحست أهل خروب !

وسنعرف من بيته الثانى أنه يعلم فعلا أنها لقيت رجلا من أهلها خلسة ، فهو هنا يتصنع عدم العلم ، ويتساءل فى حيرة مصطنعة ، ليزيد من تهكمه بها وسخريته من بلاهتها ، إذ تظن أنه مغفل لا يدرى بما يحدث فى غيابه . استمع إذن إلى هذه اللهجة الرائعة من تصنع الجهل والحيرة وهو يقول : أم أحست أهل خروب ! يقولها وهو يغمز لك بعينه حتى يزيد من سخريتك بهذه البلهاء . ويقولها بغتة كأنه الآن فقط قد عرض له هذا الخاطر المفاجىء . وتصور نظيره فى مجتمعنا : « الله ! استنى ! تكونش الست بسلامتها قابلت واحد من قرايبها من ورا ضهرى ؟ الله الله ! أظبط فهمت فهمت ! » واقرأ

الكلمات الأربع ببطء شديد وخاصة الكلمة الأخيرة ، وبنبر قوى للهمزات الثلاث فى : أم أحست أهل .

وانظر فى كنايته عن أهلها بأنهم « أهل خروب » . وفى هذه الكناية تصنع الأدب ، فهو يزعم أنه لا يريد أن يجرحهم بذكر قبيلتهم صراحة ، ولكنه بالطبع يفعل ذلك زيادة فى السخرية منهم بعد أن سخر من ابنتهم . ألو قال زوج معاصر يستوطن حى بولاق وقد تزوج امرأة من غير حيه : تكونشى بسلامتها قابلت الجماعة أسيادنا بتوع الدرب الأحمر !

فإذا وصلنا إلى البيت الثانى وجدناه يترك تساؤله وتصنعه الجهل والحيرة ، وإذا به قد بلغه فعلا خبر لقائها المختلس مع قريبها ، فهى لم تكن إذن ماهرة فى حذرها كما ظنت ، فقد رآها راء أبلغ الخبر زوجها . وهذا لم يكن يحدث لو كانت ماهرة حقاً ، فحكايتها « مكشوفة » :

مرت براكب ملهوز ، فقال لها :

ضرّى الجميح ! ومسّيه بتعذيب !

انظر مرة أخرى إلى كنايته عن قريبها بكناية جديدة ، بأنه « راكب ملهوز » يزعم أنه يتأدب ويتعفف عن ذكر اسم القبيلة ، ولكنه يفعل ذلك فى سخرية قوية وتعريض لاذع ، يتضحان لك إذا عرفت أن وسم القبائل الكبيرة كان مشهوراً معروفاً لدى جميع الأعراب ، كوسوم قبائل الهنود الحمر لحيوانهم فى التاريخ الحديث ، ووسوم مختلف القبائل الإفريقية إلى يومنا هذا . فليس فى كنايته إخفاء حقيق الاسم ، بل فيه نكتة طريفة يبتسم لها السامع ويرتاح إذ يستطيع حلها وحدس اسم القبيلة المعنية . فعليك أن تقرأ « راكب ملهوز » بهذا المزيج من التأدب المصطنع والغمز اللاذع ، وأن تطيل فى قراءة « ملهوز » ، مموجا صوتك بتمويج التهكم المؤدب .

ولكن استمع إلى نبرة أخرى فى الشطر الثانى فى صوت مختلس أجش : ضرّى الجميح ! ومسّيه بتعذيب ! فالصوت غليظ مختنق فى « ضرّى الجميح ! »

لمحاولة قريبها أن يخفض منه ولاضطرابه خوف أن يسمعه سامع من أهل زوجها . استمع إلى الضاد الغليظة والراء المشددة المنبورة فى « ضرّى » ، ثم إلى الحاء تختتم بها الجملة فتحكى بحة الصوت بعد غلظه . ثم يطول الصوت فى مخالسة الوسوسة وصفيرها فى قوله « مسيه » . أنصت إلى هذه السين المشددة وإلى مد حركتها بالياء ، وعليك أن تطيل من قراءتك لهذه الكلمة فى صوت هامس مخالس محرّض . ثم استمع فى قوله « بتعذيب » إلى هذه الياء الأخرى التى تمد كسرة الذال والتى تلتقط نغم الياء السابقة وتردده حتى تصور إلحاحه فى وسوسته وتحريضه الخبيث . وعليك أيضاً أن تطيل من قراءة هذا المقطع بصوت أبحّ .

فماذا فعلت أمامة إزاء هذا التحريض المفسد ؟ لو كانت عاقلة حقاً لما أصغت إلى وسوسة هذا الخناس الدساس الذى يريد أن يفسد عليها زيجتها ، بل كانت تصده وتسخر منه وتنبهه إلى أن هذه الألاعيب التى ينصح بها لا تجدى مع زوجها المسن المحنك الذى عركته التجربة ، فهو ليس ممن تروضه هذه الإساءة وتذلله هذه المعاملة . هو ليس شاباً غراً ينخدع بسهولة ويخضع بذلة وتستطيع هذه « الست » أن « تلفه على صابعها » :

ولو أصابت لقالت ، وهى صادقة :

إن الرياضة ... لا تُنْصبك للشيب !

شطره الأول نظير قولنا المعاصر : « لو كانت ناصحة صحيح » ، « لو كان عندها مخ » . أما شطره الثانى فقد أتعب الشراح القدماء فى محاولة إعرابه وتعليله . أين خبر إن ؟ أهو جملة « لاتنصبك للشيب » ؟ لكن هذه جملة طلبية فهل يجوز أن يكون خبر إن طلبيا ؟ هل يجوز أن تقول : إن الضيف أكرمه ، أو : إن اليتيم لا تنهره ؟ خلاف بين النحاة . وما فاعل « تنصبك » ؟ أهو ضمير الغائب يعود على الرياضة ، أم هو ضمير المخاطب فالمعنى لاتنصب نفسك ؟ ولكن على الفرض الثانى كيف يجوز الجمع بين ضميرين

عائدين على نفس الشخص ، ضمير الفاعل وضمير المفعول به ، فى فعل واحد وهو ليس من الأفعال القلبية ؟ جدل طويل .

والذى ينساه النحويون فى جدلهم هذا هو الروعة العظيمة والحيوية الزاخرة فى هذا الأسلوب المعين . فأسلوب الشاعر صحيح برغم أنف نظرياتهم النحوية ، فهو شاعر عربى صريح العروبة قح السليقة فليقولوا فى نحوهم مايقولون . وأسلوبه ليس صحيحا فحسب بل هو بديع مطرب ، وسر إطرابه هو عين مايسبب لهم الصداع وكثرة الجدل ، وهو عدوله المفاجىء عن إتمام الجملة التى بدأ بها . وهو فى هذا مطابق مطابقة صادقة لأسلوب الحديث اليومى الحى . فالحديث الحى يكثر فيه البتر والانقطاع والالتفات المفاجىء للتعبير عن تغيير الفكرة وانقلاب العاطفة .

فأسلوب الشاعر فى هذا الشطر الثانى يحمل رنة قوية من السخرية والاستهزاء ، ولكى تقرأه قراءة صحيحة يجب أن تقف برهة بعد قوله : إن الرياضة ... بل يجب أن تطلق فى هذه الوقفة نفخة قوية من أنفك دلالة الاحتقار . ثم تستأنف الحديث بجملة جديدة ساخرة متهكمة . فالشاعر قد بدأ جملة خبرية ثم أضرب عنها ولم يشأ إتمامها وترك خبر إن معلقا فى الهواء (فلا حاجة للنحويين إلى أن يجهدوا أنفسهم فى محاولة العثور عليه) . وحوّل حديثه إلى جملة طلبية يحذرك فيها من أن تتعب نفسك فيما لا فائدة ترجى منه من محاولة ترويض الشيوخ المجربين ذوى الحنكة . فقوله : إن الرياضة ... لا تنصبك للشيب ! هو نظير قولنا المعاصر : بق الحجر الثقيل ده ... هه ... يا عم سيبك ! ما تتعبش نفسك ! والمعنى أنه سيعجزك حمله . فلكى تصل إلى النبرة الصحيحة التى تنطق بها : لا تنصبك للشيب ، تذكر النبرة التى ننطق بها قولنا : سيبك !

وأمثال هذا البتر لبعض أركان الجملة وانقلاب الحديث نجدها بكثرة فى الشعر القديم وفى القرآن أيضاً ، وهو دليل الحيوية والصدق ، قبل أن

يتم للنحويين تسوية الكلام العربي وتحويله إلى أسلوب كتابي مصطنع تام الإطراد خال من الاستثناءات التي تحدث في الكلام الطبيعي الحي ، الذي تكثر فيه هذه الانقلابات المفاجئة مسايرة لتقلب العاطفة الإنسانية وتغير نبرة الخطاب في المحادثة الواقعية .

استمع الآن إلى تعليق الجميح على محاولة زوجته أن تروضه بإساءة معاملته:

يأبى الذكاء ! . . ويأبى أن شيخكمو   لن يعطي الآن عن ضرب وتأديب !

أعتقد أن القارىء يسهل عليه الآن أن يتابع اللهجة الحية ، بل اللهجة العامية الدارجة ، في أسلوب الشاعر فقوله : يأبى الذكاء ! يقوله بسخرية شديدة ، وهو نظير قولنا المعاصر : على مين ياست ! عليَّ أنا ؟ فشر ! والبيت كله ملىء بنبرات السخرية والاستعلاء والكرامة المجروحة يداريها بهذا التهكم . وإذا ترجمناه إلى لغتنا العامية قلنا (بعد ترجمتنا الماضية لقوله : يأبى الذكاء) : عيب على الشيبة دى ! (وهنا يمسك بلحيته البيضاء) بقى أنا اللى شبت عاوزه تلعبينى على صابعك ؟ حلوه دى ! هو أنا عيل صغير تستكرديه ؟ هو بعد ماشاب ودوه الكتاب والا إيه ؟ ما كانشى ينعز !

والآن يأتى ببيتين تزداد فيهما سخريته بزوجته وتبلغ حدها الأقصى (لأنه سيترك السخرية نهائياً بعد هذين البيتين كما سنرى) . يسخر من جرأتها عليه في وقت الأمن حين لا تخشى شيئاً ، مع أنها وقت المخافة تكاد تموت جزعاً وتحتمى به :

أما إذا حردت حردى : فمُجْرِية   جرداء تمنع غيلا غير مقروب !

وإن يكن حادث يُخشَى: فذو عِلَق   تظل تزبُره من خشية الذيب !

انظر في أول البيتين كيف يضخم صوته في قوله « مجرية جرداء » ، واستمع إلى هذه الجيم القوية يكررها مرتين . وانظر إلى المدات الثلاث في : داء — غيلا — روب . تتخللها الغين المكررة مرتين في : غيلا غير .

يريد بهذه المدات والغين المكررة أن يحدث رعدة فى صوته لأنه يتصنع الخوف من هذه اللبؤة الكاسرة . فهو ينطق بهذه الكلمات فى لهجة ترتعش بالخوف والذعر الشديدين ، وهو يقصد التهكم والسخرية بالطبع ، كأنه يقول بأسلوبنا المعاصر : ياستار يا ستار ! اللهم احفظنا يارب ! يا خلق هوه من جراءتها ! دى وحش دى وإلا إيه ! يا هوه ! حتا كانا ياناس ! حاتبلعنا بلع !

لاحظ فى هذا البيت مرة أخرى كيف لجأ فى تأكيد معناه إلى وسيلة بلاغية لم ينتبه إليها علماء البلاغة القدامى ، وهى تكرار الحرف الواحد فى كلمتين متتاليتين أو متقاربتين . استعملها فى بيته هذا ثلاث مرات ، الحاء المكررة فى حردت حردى ، والجيم المكررة فى مجرية جرداء ، والغين المكررة فى غيلا غير . يريد بالأولى أن يؤكد قصدها العامد المتهور نحوه واندفاعها إليه . ويريد بالثانية أن يؤكد شدة اندفاعها حين تهجم عليه ، ويريد بالثالثة أن يؤكد رعبه ورعدته التى يصطنعها تهكما . وهذه الوسيلة بتكرار الحرف الواحد معروفة فى الشعر الإنجليزى حيث وضعوا لها اصطلاحاً خاصاً[١] . والعجيب أن البلاغيين العرب لم يلتفتوا إليها مع التفاتهم إلى الجناس التام والجناس الناقص ، ومع كثرة ورودها فى الشعر القديم ، الأمر الذى نرجو أن نثبته فى مجال آخر[٢] .

أما ثانى هذين البيتين فيصور ماذا يحدث لهذه المرأة التى تتجرأ عليه ، ماذا يحدث لها حين تقع واقعة مخيفة ، كأن يهاجم الحى وحش مفترس ، أو يأتى النذير بعدو غاز . وليلاحظ القارىء أننا نفهم البيت فهما مختلفاً بعض الشىء عما فهمه الشراح القدماء . فهم يرون أنه يصور غباءها وقلة معرفتها حتى أنها لا تهتدى أن تفرّ من الذئب ، فهى حين الشدائد لا تغنى غناء .

(١) Onomatopoeia

(٢) انظر مقالاتنا فى أعداد يناير وفبراير ١٩٦٤ من مجلة « الثقافة » .

ونحن نعتقد أنه يصور رعبها وتبخر شجاعتها وجرأتها التى رأيناها فى البيت الماضى على زوجها ، فهى تكاد تموت فزعا وتتعلق بأذيال زوجها فى صياح مرعوب وانهيار تام حتى يحتاج إلى أن ينتهرها بحدة ليحد من صياحها الهستيرى . والمصابون بهذا الفزع يحتاجون إلى زجرة قوية بل إلى لطمة حتى يفيقوا من صراخهم . شأن الطفل الذى يخشى ذئباً — حقيقياً أو متوهما — ويكاد يموت رعبا فتحتاج إلى الشدة فى زجره حتى يمسك بنفسه . ودليلنا على شرحنا أنه يجعل البيت ناظراً للبيت الماضى ، وأنه معنى قريب من أسلوبهم المعروف ، فى قول الآخر : أسد علىّ وفى الحروب نعامة . وتصوير الجميح قريب جداً من تصوير الآية القرآنية للمنافقين فى سورة الأحزاب . فإذا جاء الخوف رأيتهم ينظرون اليك تدور أعينهم كالذى يغشى عليه من الموت ، فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد[1] .

والآن وقد بلغ الجميح بسخريته ما شاء أن يبلغ ، وأضحك سامعيه ضحكا قوياً من هذه التى تهاجمه كاللبؤة الكاسرة وقت الأمن وتموت رعباً وقت المخافة ، يدع سخريته جانباً فيأتى ببيت احتجاج قوى تشتد فيه ثورة كرامته المجروحة :

فإن يكن أهلها حلوا على قِضة   فإن أهلى الأولى حلوا بملحوب

فنعرف أن زوجته تتعالى عليه بحسبها الذى تظنه أعلى من حسبه . وندرك

---

(١) أضف إلى هذا أن شرحنا الذى يجعلها تخاف الذئب يقوى الصورة الساخرة التى يريد الشاعر أن يرسمها لزوجته . فهى تهاجمه كاللبؤة المفترسة فى البيت السابق ، وهى تموت رعباً من الذئب فى هذا البيت ، وهل سمعتم بلبؤة تخشى ذئباً ! لابد هنا أن يدرك القارىء أن البدو لا يخشون الذئب كما يخشاه أهل القرى الزراعية ، لأنهم أشد تمرسا بالشدائد وأكثر مواجهة للوحوش وأكبر نصيبا من الشجاعة البدنية . فصورة الشاعر عن خوفها العظيم من الذئب تحمل سامعيه من البدو على الضحك الشديد . وفى خلال سنى إقامتى فى السودان كنت أقرأ كثيراً من أخبار الصحف عن أهل البادية وكيف يواجه أحدهم — رجلا أو أحياناً امرأة — النمر أو التمساح بشجاعة تبدو لنا صعبة التصديق !

أنها من هؤلاء اللواتى يعتقدن أنهن تزوجن أزواجادون مكانتهن الاجتماعية. فلا تزال إحداهن فى عصرنا هذا تتحسر على « بيت العز » الذى نشأت فيه واقتلعت منه حين تزوجت ، وتغيظ زوجها بالإكثار من الحديث على « بابا » و « سراية بابا » و « أبعادية بابا » و « عربيات بابا » وما كان لها فى ظل بابا من خدم وحشم الخ . . . حتى يضيق الزوج المسكين ذرعا ويلعن « سنسفيل جدود بابا » هذا .

ولكن الجميح لا يلعن ولا يسب ، بل واضح من البيت أنه يسلم لها بحسب أهلها ، إنما هو يحتج بأن أهله لا يقلون عنهم شأناً (وهو احتجاج نعرف صحته من دراستنا لأنساب العرب) . وهو بعد قليل سيعترف بأنه قد افتقرت حاله الآن ، ولكنه قبل هذا الاعتراف يؤكد فى بيته هذا أن أصله لا يقل عزاً عن أصلها ، ونحن بالطبع تضيع علينا قوة الإشارة فى « قضة » و « ملحوب » . وإذا وصلنا بعد تحر للمعاجم القديمة إلى أن كليهما كان مكاناً حصينا له شأن اقتصادى ، فإن هذا يعطينا تقريباً المعنى ، لكن قوة البيت تعتمد على الإدراك المباشر السريع للمكانين ، بل على تصورهما تصوراً جغرافياً حسياً ، بدون حاجة إلى شرح واستقصاء . إلا أننا نستطيع أن نخمن ما كان للبيت من القوة المباشرة إذا ترجمناه إلى جغرافية نفهمها الآن بسرعة ، كأن نقول فى مجتمعنا القاهرى . إذا كان أهلها لهم عمارات فى جاردن ستى ، فأهلى لهم عمارات فى الزمالك !

بعد هذا البيت تنتقل القصيدة إلى موجة عاطفية جديدة مختلفة ، وما أروع تعدد النغمات العاطفية فى هذه القصيدة الموجزة . فبهذا البيت الماضى انتهى الشاعر من احتجاجه على استعلائها عليه ، وتأكيد أن قومه لا يقلون عن قومها حسباً ، ومن قبله عبر عن غضبه من سلوكها ، وسخريته بشجاعتها المزعومة ، وتهكم على إصغائها لتحريض الدساس وسخر من فساد عقلها وحماقتها . والآن قد انتهى من هذا كله ، انتهى من حملته على زوجته وقد شبع فيها تقريعاً وسخرية ، فالآن يتغير صوته ويلتفت إلى السبب الحقيقى

لنشوزها ، وهو أنه قد افتقر ولم يعد يعطى زوجته ما هى متعودة عليه من حياة الرغد :

لما رأت إبلى قلت حلوبتها وكل عام عليها عام تجنيب

انظر كيف يبدأ الموجة الجديدة بنبرة الشكوى من انقلابها عليه فى وقت الضراء ، وكأنه يريد أن يقول إنها « لو كانت بنت أصل صحيح ، لما تنكرت له هذا التنكر فى ساعة محنته . يقول هذا » الشطر الأول من البيت ، وهو لذلك متصل بما سبق من ذم سلوكها ، ولكن انظر كيف تتغير نبرته فى الشطر الثانى حين يستمر فى الحديث عن سوء حاله وانقطاع ألبان إبله عاما بعد عام ، فهو بهذا الشطر الثانى ينتقل من لوم زوجته إلى شىء آخر مختلف تماماً ، هو التماس العذر لها فى نشوزها عليه ، وذلك حين يسترسل فى التفكير فى سوء حالته الراهنة ، فيقتنع بأن لزوجته شيئاً من العذر ، وهنا نبدأ نسمع لهجة العطف والأسى من أجل زوجته ، وما أن يتم الشطر الثانى حتى يمضى فى بيتيه القادمين فى تصوير فقره وعسر معيشته بصراحة تامة واعتراف كامل :

أبقى الحوادث منها — وهى تتبعها — والحق ، صرمة راع غير مغلوب !
كأن راعينا يحدو بها حمراً بين الأبارق من مكران فاللوب !

بل هو كما رأيت لم يكتف بتصوير حالته السيئة حتى أخذ يسخر من نفسه سخرية قوية ، ويصور ضنكه تصويراً مضحكا ، فبعد قطعانه الكثيرة التى كانت تحتاج إلى عبيد كثيرين لرعيها لم يبق الآن له إلا قطيع واحد يرعاه راع واحد . ويا له من قطيع ! هو ليس قليل العدد فحسب ، بل هو قطيع هزيل ضعيف لجوعه وزوال حيويته ونشاطه ، حتى أن ذلك الراعى الواحد يستطيع أن يرعاه بمنتهى السهولة . وتبلغ سخريته من حالته أقصاها فى ثانى البيتين ، وكأنه يصيح : ما هذه الحيوان الهزيلة العجفاء التى يرعاها راعينا ؟

الإبل هى ؟ « بقى دى جمال ياناس ! دى حمير دى مش جمال ! » [١] .

أما الشطر الثانى من البيت الثانى فهو أيضاً مما تضيع علينا قوته المباشرة ، لأننا لانعرف هذه الأماكن التى يذكرها معرفة شخصية فصورتها لاتتبادر إلى مخيلتنا . لكننا نستطيع أن نفهم من قوله « الأبارق » و « اللوب » أنها أرض صخرية قاحلة لا تنبت مرعى غنياً . فالأبرق هو المكان الصخرى اختلط الرمل بالحجارة . واللابة هى الحرة أى الجبل الأسود وهو فى العادة من مخلفات الحمم من البراكين القديمة ، فهو بطبيعته جدب لا ينبت شيئاً .

فى هذه السخرية المرة من حاله المخجلة رنة اعتذار من أجل زوجته المسكينة ذات الحظ التعس ، التى تربت فى نعيم ويسر ، ولم تتعود إلا أطيب المأكول وأفخر الملبوس . فـ « بنت الأكابر » هذه قد قضى عليها بختها السيء أن تقترن به وتشقى بفقره ونكده . مسكينة هى ! « معذوره البنت والله ! » .

هنا يتجلى لنا حبه العظيم لها ، فنستكشف شعوره الحقيق العميق نحوها من المحبة والعطف والإعزاز برغم كل ما حدث منها . وعلى ضوء هذه الأبيات الثلاثة الشجية المؤثرة نستطيع أن نعيد النظر فيما سبقها من الأبيات (تذكر مرة أخرى أن القصيدة كلها وحدة فنية شاملة) ، فنستكشف أن كل ما مضى من ذم ولوم وتقريع ، ومن تهكم وسخرية واستهزاء ، كان ينطوى على حب عميق وإيثار كبير ، وجزع صادق من فساد الأمر بينه وبينها . وهذا الشعور المزدوج المتعقد من الغضب والحب هو ما يكسب هذه القصيدة جمالها الكبير وامتيازها الفذ ، ولو كانت مجرد زوج

---

(١) لكى نزداد تقديراً لهذه السخرية يجب أن نعرف أن الحمير لم يكن يقتنيها ويستعملها المركوب إلا الأسر الفقيرة الوضيعة . لذلك نرى الأخطل والفرزدق يهجوان جريراً بأن أهل جرير ينتجون الحمير ويركبونها بدلا من الخيل والإبل ، وهذه وحدها هى الحيوان التى كان يعزها العرب ويفخرون باقتنائها .

يتحكم على زوجته فى قسوة ويسخر منها فى احتقار وكراهية لما كان لها شأن كبير . وبهذا نكون مستعدين للبيتين الأخيرين من القصيدة حين يأتيان ولا ندهش إذ نراهما استعطافا لزوجته ومناشدة لها أن تصبر على حاله وترضى بالإقامة معه .

ولكن قبل أن نأتى إلى هذين البيتين نلاحظ كيف أنه فى ثنايا اعتذاره من أجل زوجته يعتذر لنفسه أيضاً ، وذلك حيث يقول :

أبقى الحوادث منها — وهى تتبعها —
والحق ، صرمة راع غير مغلوب !

فما الذى جلب عليه ذلك الفقر الذى يعترف به اعترافا تاما ويصوره تصويراً مراً ؟ أكان فقيراً طول عمره ؟ كلا ، فلقد كان من قبل ذا مال ممدود . فما الذى أضاع ماله ؟ أأضاعه الكسل والتراخى ، أم أضاعه سوء التدبير ، أم بدده إسرافه فى اللهو والملذات الشخصية ؟ كلا لم يذهبه شىء من هذا ، بل أذهبه إنفاقه إياه فى القيام بالواجبات التى تجدر برجل مثله هو سيد كبير الشأن من سادات مجتمعه . من ضيف طارىء يجب له الإكرام ، وهدية إلى صديق فى مناسبة عنت تستدعى الإهداء ، ودية يتحملها عن مغرم أثقله الدين فلم يستطع أداءها ولجأ إلى الجميع ليحملها عن عنه ، وغير هذه من العوارض التى تحدث على غير انتظار ولا يستطيع إزاءها أن يتهرب من الواجب الذى يضعه على كاهله مركزه الكبير فى القبيلة . أضف اليها الحقوق العادية المعروفة من هبة واجبة وإنفاق معلوم على الفقراء والجوعى والمساكين من أهل قبيلته . هذا لا غيره هو ما بدد ماله . ليس بالرجل « الخايب » إذن ، وقد كان ينبغى على أمامة أن تدرك هذا وأن تقدر واجبات منصبه[1] . ولكنها صغيرة لا تفهم ولا تقدر ، وهى مسكينة حقاً ومظلومة

---

(١) من هذا البيت نزداد فهما لموضوع يكثر وروده فى الشعر الجاهلى ، هو تصوير =

فى تحملها هذا الفقر الشديد معه وهى لم تتعود إلا على الرفاهة والرغد !

وأخيراً نأتى إلى بيتيه الرائعين العظيمى التأثير ، يختم بهما قصيدته الحافلة فيدع كل ما مضى من الذم واللوم ، ومن السخرية والتهكم ، ومن الشكوى والاحتجاج ، ويتجه إلى زوجته بأسلوب ضارع مستعطف ، يناشدها ألا تحطم زيجتهما ، ويمنيها الأمانى الجميلة إن صبرت معه حتى يأتى الفرج :

فإن تقرى بنا عيناً وتختفضى فينا وتنتظرى كرى وتغريبى
فاقْـنَىْ ! لعلك أن تحظى وتحتلبى فى سحبل من مسوك الضأن منجوب

هنا يتضح حبه العميق لها وتمسكه الشديد بها على أجلى صورهما برغم كل ما حدث . هنا تخفق قلوبنا عطفاً عليه وشجناً له حتى لنشاركه الضراعة إلى زوجته العاصية ، وإن كان قد مات وماتت من ألف وأربعمائة سنة ! ولكنه سحر الفن الذى يخلد تجارب الإنسانية ويجددها . فى هذين البيتين تصل نشوتنا الفنية إلى أقصاها ، واهتزازنا المتعاطف إلى أقواه وأعنفه .

استمع إلى نبرته المضطربة المعقدة كيف تتراوح بين شيئين مختلفين . أولهما لهجة التوسل والاستعطاف والمطايبة فى أول هذين البيتين . فإن وضعنا هذا البيت فى لغتنا العامية المعاصرة سمعناه يقول : بس بقى يا ست ! ارضى علينا ! ما تتكبريش علينا كده قوى ! اخص بقه امّال ! اصبرى يا ست ربك يعدّلها ! إن شاء الله يجى الفرج ، بس اصبرى معانا شوية وبكره الاحوال تتعدل ! .

وثانيهما هو شىء من الاشتداد والحدة نسمعه فى قوله « تختفضى » فى البيت الأول ، ثم فى قوله « فاقنى » فى البيت الثانى . فأما قوله « تختفضى »

= الشعراء لشكوى زوجاتهم من كرمهم وإنفاقهم المال على المآثر بغير حساب ، وخوفهن أن يؤدى هذا إلى إفلاسهم . فها نحن أولاء نرى تحقق هذا المصير فى حالة واحدة على الأقل ! وحين نتذكر حديث الشعراء فى هذا الموضوع نرجح صدق الجميح فى اعتذاره هذا ، وأنه لم يختلقه لمجرد التبرير والدفاع ، بل أغلب الظن أن هذا هو حقاً ما أفقره .

فصيغة لا تجدها فى معاجم اللغة ، بل تجد فيها الفعل الثلاثى البسيط « خَفَضَ بالمكان » أى أقام . فلماذا لم يكتف الجميح بالوزن المجرد للفعل فجاء بوزن « افتعل » ؟ حين نفكر فى هذا السؤال بعض الوقت و نجيد الإنصات إلى قوله « تختفضى » نسمع الحدة الزائدة التى يؤديها هذا الوزن المزيد ، وأقرب ما نصور به هذه الحدة أن نقارن بين قولنا « اقعدى » و بين قولنا « اتلقّحى » ، فكأن صوته يحتد هنا فيقول بأسلوبنا الحديث : « خلّيكى متلقحة معانا بقه » ! .

وأما قوله « فاقنى » فهو اختصار حاد للجملة « اقنى - ماك » أى احفظيه والزميه . وارتفاع صوته بنبرة الانتهار واضح . كأنه يقول بأسلوبنا الحديث : بس بقه يا بنت ! اختشى بقه ! يا بنت مش كده ! عيب بلاش قلة أدب ! ولكن لاحظ أن هذا الانتهار الحاد مسبوق ومتبوع بنبرة الاستعطاف والتحبب . فصوته مزيج من عنصرين : حبه القوى لها ، وإصراره على أن يظهر رجولته وسيطرته الذكرية . تماماً كما نسمع رجالنا المعتزين برجولتهم يخاطبون نساءهم اللاتى يحبونهن ، فلا يسمحون لحبهم بالغلبة التامة بل يأبون إلا أن يتكلفوا الأسلوب الخشن والنبرة القاسية إحقاقاً لحق رجولتهم وإصراراً على ميزة ذكورتهم ! وإن كانت نبرتهم الحادة تنهدج فى حقيقتها حناناً وحباً إن أجدت الاستماع إليها ولم تخدعك خشونتها الظاهرة .

والبيتان يكتسبان جمالا زائداً لنا نحن من فكاهة لم يقصدها الشاعر ولكننا نجدها الآن حين نستمع إلى سذاجته الطريفة . فهو فى أول هذين البيتين يمنيها الغنى عن طريق كره وتغريبه . أى أنه يعدها بأنه سيذهب بعيداً فى البلاد ويهاجم قبائل يسلبها إبلها ويأتى بها إلى زوجته . كما لو قال أحد النشالين المعاصرين إذا ضاقت به الحال لزوجته : بكره ربنا يفرجها واصطاد لك محفظتين سمان ! ولكنه لا يقصد النكتة بالطبع ، ولا يعتقد

أنه يعمل عملا غير مشروع . فإن ما يعد به الجميح زوجته كان سنة الحياة الجاهلية فى غاراتها المتصلة بين القبائل ، ولم يكونوا يعدونه شيئاً منكراً بل عدوه مصدراً مشروعاً من مصادر الرزق ، ما لم يكن بين القبيلتين حلف أو ولاء .

وفى بيته الأخير تعجبنا سذاجته فيما يعدها به من ابن غزير فى وطب عظيم ! وكأنّ هذا نهاية أحلامه فى رغد العيش . فهو نظير رجل فقير فى مجتمعنا المعاصر يمنى زوجته الشاكية : « بكره ربك يعدلها واشترى لك كيلو لحمه بحاله ! » انظر كيف يعتقد الجميح أنه يبالغ ويهول بثلاث وسائل . أولاها قوله « تحتلبى » أى تحلبى لبناً كثيراً غزيراً ، وكأن صيغة المبالغة هنا فى « تحتلبى » تردد صدى الصيغة المماثلة فى البيت السابق حين قال « تختفضى » وتخفف من حدتها . وثانيتها قوله « سحبل » وهو الوطب الواسع الكبير الحجم ، لن تحلب اللبن فى وعاء صغير ، لا ، بل فى سحبل عظيم ! (وعليك أن تنطق بكلمة « سحبل » بتفخيم وتهويل) . وثالثها قوله إن هذا السحبل من جلد « منجوب » أى مدبوغ . لن تضع لبنها إذن فى قعب عادى أو « قرعة » حقيرة مما يستعمله فقراء البدو ، لا بل ستضعه فى وعاء كبير من الجلد المدبوغ . ولم يكن العرب الشماليون (العدنانيون) يجيدون دبغ الجلود ، فهو فى الأغلب يمنيها بجلد مصنوع فى اليمن التى كان أهلها يحسنون هذه الصناعة كما أتقنوا سائر الصناعات . فالجميح على هذا الشرح يمنى زوجته بوعاء « شغل برّه » ، كما نقول الآن لا بوعاء محلّى و « صنعه بلدى » ! .

***

ما رأيك أيها القارىء الكريم فى هذه القصيدة الجاهلية التى نظمت منذ ألف وأربعمائة سنة ؟ أمنقطعة هى عن صميم التجربة الحية النابضة ؟ وما رأيك فيما ادعينا من اقترابها من لغة الحديث الحية الزاخرة التى يتحدث بها

الناس فى واقع تجاربهم ؟ وهل كنا مبالغين حين ادعينا اقترابهـا العجيب من لغة الحديث العامية التى نتحدث بها فى يومنا هذا ؟ .

ومارأيك الآن فى دعوى إليوت التى زعمنا انطباقها على الصادق الأصيل فى تراثنا الأدبى ؟ وهل يضير الشعر أو يفيده أن يظل على صلة بلغة الكلام الواقعى الحى ؟ .

وهل تجد لهذه القصيدة مثيلا فى حيويتها وصدقها النابض بين ما اكتظ به تراثنا فى عصور انحطاطه وتصنعه من فظائع التكلف والزيف والبعد عن حقيقة المشاعر الإنسانية وواقع اللغة اليومية الحية ؟ بل هل تجد لحيويتهـا وصدقها المثير الهزاز مثيلا بين جميع ما أنتجته المدرسة التقليدية فى عصرنا الحديث ؟ .

فإن أجاب القارىء بأن مثالا واحـداً لا يكفى لإقامة دعوى وتأييد قضية ، فإنى أزعم له أن تراثنا القديم حين كان لا يزال صادقاً قريباً من حقيقة التجارب البشرية وواقع لغة الحـديث اليومى قد حفل بعشرات القصائد من هذا النوع ، قصائد رائعة حية مثيرة زاخرة ، وهى هناك صامتة مدفونة تحت ركام الكذب والاصطناع الذى يحجبها عن الأنظار ويخرس نبراتها الحية عن أن تصل إلى الأسماع وكل ما تحتاج إليه هو أن نقبل عليها الإقبال الصحيح وننصت إليها الإنصات الصحيح .

وقد رأى القارىء طريقنا فى استكشاف هذه القصائد وعرضها على القراء المحدثين ، ورأى كيف لجأنا إلى ترجمة أسلوبها القديم إلى عبارات عامية دارجة من حديث عصرنا حتى نعين القراء على الاستماع إلى لغتها التى كانت حية فى وقت من الأوقات ، ولا تزال حية لمن يستطيع أن يرهف سمعه ويحرر ذوقه ويتبع الخطوات الأخرى التى شرحناها فى فصلنا الماضى .

لا بد أن طريقتنا هذه تبدو غريبة جداً لأن القارىء لم يألفها ، وقد جرت علينا كثيراً من الاستنكار والسخرية حين لجأنا إليها فى تحليل بعض الأشعار التى درسناها فى عدد من كتبنا السابقة[1] . ونحن نسلم بغرابتها ، ونسلم بشىء آخر : أنها محدودة بحدود الحبر الأخرس على الورق الصامت ، فمن الصعب على القارىء أن يتتبعها بالقراءة الصامتة فى كلمات مسطورة بحبر المطابع على الورق . وما تحتاج إليه هذه الطريقة فى حقيقة الأمر هو أن يُستمع إلى صاحبها وهو يقرأ الأشعار بالقراءة التى يعتقد أنها القراءة الصحيحة لإبراز نبراتها الحية . وقد حاولنا جهدنا فى الصفحات الماضيات تلافى هذا النقص المحتوم بالإكثار من الأمثلة العامية الحية التى ضربناها ودعونا القارىء إلى النطق بها جهراً ثم قراءة الشعر القديم على هدى نبراتها . وأملنا كبير فى أن يقوم قارئنا بهذه المحاولة قبل أن يسرع إلى رفض طريقتنا. وثقتنا قوية فى أنه إن بذل جهد المشاركة الذى يطلب دائماً من قارىء الأدب فستسهل تلك الطريقة عليه ولعله سيقتنع بها . والذى نستطيع أن نؤكده على أى حال هو أن طلبتنا الذين يستمعون إلينا ونحن نقرأ الشعر القديم بهذه الطريقة يقتنعون بها اقتناعا مخلصا .

ولنا أخيراً أن نسأل : ما معنى خلود الأدب القديم ؟ إن هذا الخلود له معنى واحد ، هو جدته التى لا تبلى ، واستطاعته على مر العصور أن يقدم لقراء كل عصر ما يمتعهم ويطربهم وما يشجيهم ويغنى تجربتهم العاطفية . فليس الأدب القديم بخالد إلا فى مدى ما يستطيع أن يقدم لنا نحن ، لا فيما قدمه إلى أهل عصره الذين مضوا وانقضوا . أو كما قال ت . س اليوت فى مقالة أخرى من مقالاته النقدية ما معناه : إن الماضى لا يحيا إلا بمقدار

---

(١) وخاصة فى كتابنا « ثقافة الناقد الأدبى » و « شخصية بشار » . وانظر مقالاتنا الأربع فى دراسة معلقة الأعشى فى الأعداد ٣٧ إلى ٤٠ من مجلة « الثقافة » مارس وابريل سنة ١٩٦٤ .

حياته فينا نحن . بل قد ادعى اليوت فى مقالة أخرى أن إدراك الحاضر للماضى يفوق فى عمقه وفى مداه إدراك الماضى لنفسه .

ينبغى إذن ألا نظن أن الشعر القديم يقتصر على مخاطبة أهله ، فإن فيه ما يخاطبنا نحن أيضاً صحيح. أننا لن نجيد الاستماع إلى خطابه إلا إذا امتلكنا ونمينا الحاسة التاريخية التى تمكننا من الاستماع إليه بآذان أهله وتقبله بأذواقهم ، وهذا أمر يحتاج إلى مران طويل وقراءة متصلة ، ولكن ما أن ننجح فى هذه المحاولة حتى يحق لنا بعدها أن نستكشف فى تراثنا القديم ما يهمنا نحن ، وما يستجيب لحاجتنا الحيوية والفنية المعاصرة ، وما نجده انعكاساً لمشاكل وأمانى وانفعالات وأفكار لا تزال تعرض لنا فى حياتنا الواقعة ، وهكذا ينجح الفن فى غرضه الأعلى ، وهو عقد الوشيجة الإنسانية الجامعة بين أبناء البشرية جميعاً ، على تعدد أزمانهم وبيئاتهم واختلاف ظروفهم ولغاتهم ولهجاتهم .

الفصل الرابع

الشعر وتجارب الحياة اليومية

من دراستنا لهذه القصيدة تتضح لنا صحة رأى عرضه اليوت فى مقالته : أن موسيقى الألفاظ لاتنشأ من قيمتها الصوتية المحض ، بل تنشأ من ارتباطها بمعانيها الأولى ومعانيها الثانوية المتداعية .

فلو أننا لم نفهم معانى قصيدة الجميح فهماً وافياً ، ولم ننعم النظر فى دقائق عواطفه وخواطره ، ولم ندخل فى تجربته الحية لنعيش معها برهة بمشاركة عاطفية قوية ، لما استطعنا أن نستمع إلى القيمة الصوتية الصحيحة لجمله وأن نلتقط نغمها الحى ، هذا النغم الذى وجدناه على بعده فى الزمان وفى المكان قريباً إلى حد عجيب من النغم الذى يستعمله مواطنونا المعاصرون حين يجدون أنفسهم فى تجربة شبيهة وحين تستولى عليهم انفعالات وخواطر مقاربة .

ولكننا نريد الآن أن نفرع الحديث إلى مسألة لم يتناولها اليوت فى مقالته تلك ، ونحن نرى لها ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الذى نحن فيه . هذه المسألة هى علاقة الشعر بتجارب الحياة اليومية ، نعنى التجارب العادية البسيطة التى تحدث لنا نحن عباد الله المتواضعين فى معيشتنا العادية المألوفة على هذه الأرض .

ذلك أن كثيرين يعتقدون أن الشعر كفن عظيم رفيع الشأن عالى المكانة لا ينبغى له أن يتناول إلا التجارب العظيمة والأحداث الجليلة والمواقف الفذة الممتازة . ويعتقدون أن مساسه للمشاكل العادية البسيطة يرخص بقدره وينتقص من عظمته . وهم يحتاجون إلى جهد كبير حتى

يقتنعوا بأن عظمة القصيدة لا تأتى من موضوعها بل تأتى من إجادة عرضها للموضوع الذى اختارته .

أيهما أغلى قيمة : لوحة فنية مرسوم فيها ملك عظيم الشأن فى أرديته الملوكية وصولجانه وشارات ملكه ، أم لوحة فنية مرسوم فيها راع فقير فى شملته المتواضعة وعصاه التى يهش بها على غنمه ؟

حين نضع المسألة فى هذا الوضع يسرع كل من نسأله هذا السؤال بأن يرد باسماً : إن قيمة اللوحة لا تعتمد على موضوعها الذى ترسمه ، بل تقوم على براعة الفنان الذى رسمها وأصالته الفنية ومدى إجادته لتمثل موضوعه وإبراز تجربته الفنية بالألوان والأبعاد على مساحة اللوحة .

ولكن سل نفس الشخص : أيهما أعلى درجة وأرفع شأناً : قصيدة تتناول حدثاً عظيماً من أحداث السياسة والمجتمع ، أو تدور على شخصية كبيرة من شخصيات التاريخ ، أم قصيدة تتناول حدثاً عادياً متواضعاً مما يحدث كل يوم لألوف الناس الذين تكتظ بهم أحياء المدن والقرى ؟ تجد نفس الشخص يتردد طويلا قبل أن يسلم لك — إن سلم — بأن الثانية ربما لا تقل فى مكانتها فى الشعر عن الأولى ، بل ربما تزيد .

وبعد ، فقد درسنا قصيدة من الشعر العربى القديم تدور حول تجربة متواضعة تحدث لألوف الناس العاديين ، لا تزيد على مشاجرة منزلية بين زوج وزوجته . أفتراها لتواضع تجربتها أقل فى عالم الشعر شأناً من قصيدة تدور حول حدث جلل فى تاريخ الخلافة والدولة ، أو رئيس كبير من رؤساء السياسة والحرب ؟ أتراها بالضرورة تقل مثلا عن معلقتى الحارث ابن حلزة وعمرو بن كلثوم فى تنافسهما باسم قبيلتيهما أمام ملك الحيرة ، أو رائية الأخطل فى عفو عبد الملك بن مروان عن زفر بن الحارث الكلابى زعيم قيس عيلان ، أو ميميتى الفرزدق وجرير فى مقتل قتيبة بن مسلم ،

أو رائية البحترى فى مقتل المتوكل ، أو بائية أبى تمام فى فتح عمورية ، أو تقل عن أى قصيدة فخمة ضخمة للمتنبى فى انتصارات سيف الدولة ؟

لسنا نقول إن بائية الجميح تزيد قيمة على أى من هذه القصائد بالضرورة ، بل كل ما نفعله هو أن ننفى أن أياً من هذه القصائد ، بما أن موضوعها أشهر وأفخم ، هى (بالضرورة) أعظم فى قيمتها الفنية . وشعر أمة من الأمم إذا كان غنياً حقاً يجب أن يحتوى على كلا النوعين ، ويجب أن يكون لكل منهما محله المشروع المقبول فيه ، ويجب ألا نظن أن أحدهما بطبيعة موضوعه أعلى شأناً من الآخر ، أو أكثر للأمة لزوماً وفائدة .

أما إذا اقتصر شعراء أمة على النظم فى الأحداث الجسام ، وتناول التجارب الفذة ، والحديث عن الأشخاص الكبار ، فإن شعرهم يكون شديد الفقر ، بل إنهم ليثبتون بهذا نقصاً جذرياً فى طبيعتهم الفنية ، وانغلاقاً محزناً فى أفهامهم ينبع من سوء تقديرهم لرسالة الفن فى حياتنا الإنسانية .

ذلك إن معظم تجاربنا البشرية فى حياتنا الأرضية ليست من النوع الفخم الضخم ، الفذ الفريد ، ذى الأثر الخطير فى سياسة الدول ومصائر الشعوب . بل معظمها من ذلك النوع البسيط المتكرر العادى المتواضع . ونحن كبشر نحتاج إلى أن يولى فنانونا قدراً من عنايتهم هذا النوع الثانى ، حتى يعطوا تجاربنا هذه متنفسها الفنى ، ويصوروها لنا بحساسيتهم الزائدة وفهمهم المتعمق ، فيزيدونا بكنهها بصراً ولقيمتها تقديراً ، ويزيدوا بذلك حياتنا غنى وحسنا شحذاً ووعينا بتجاربنا بصيرة ، وبهذا يقدمون لنا ما نلتمسه فى الفن وما وضع الفن من أجله ، ألا وهو زيادة فهمنا لتجاربنا الخاصة وزيادة تعاطفنا مع إخواننا الآدميين فى تجاربهم المتعددة .

بل دعنا الآن ننظر فى عظماء الرجال بيننا : أتراهم يقضون كل وقتهم يبتون فى مصائر الشعوب والدول ، ويدبرون أمور الحرب والسلم ،

ويكدون فكرهم فى تصريف الحوادث العظام وحل المعضلات الجسام؟ بل الكثير من وقتهم وهمومهم مصروف فى مشاكلهم العادية المتواضعة بكونهم أعضاء فى الجنس البشرى ، من زوجة غاضبة ، وخادم يسرق ، وأطفال يمرضون ، ومعدة يسوء هضمها ، وضرس يؤلم ، وقلم حبر يضيع أو يفسد حين الحاجة إليه . أو من اضدادها من صغار الحوادث السارة ، من طباخ جديد يثبت مهارته ، أو ولد ينال درجة عالية فى علم الحساب ، أو «عشرة» يكسبونها فى لعبة النرد أو البردج أو الشطرنج ، وعدد أنت الأمثلة . فهم أنفسهم محتاجون إلى أدب يزيد من فهمهم لكنه هذه التجارب البسيطة وإدراكهم الواعى لها . وبهذا الأدب يصيرون أعضاء أكبر رقياً وحساسية فى الجنس البشرى ، ومن يدرى لعل هذا الحس الزائد الإرهاف بتجاربهم البسيطة يزيد من مقدرتهم على التماس الحلول الصائبة الحكيمة لمشاكلهم الجليلة فى السياسة والحكم ، والحرب والسلم . وقد بدأت الدراسات التاريخية الحديثة ترينا إلى أى حد لم نكن نتصوره من قبل كانت مصائر الشعوب مرتبطة بالحالة الجسمية والنفسية الفردية الخاصة للسادة والقادة والحكام .

لسنا نريد أن نصدر أمراً إلى شعرائنا بأن ينظموا فى هذه الموضوعات وأمثالها ، كما يكلف صبية المدارس بكتابة موضوعات معينة فى الإنشاء . بل كل مانعنيه أنهم يجب أن تتفتح قلوبهم للمشاكل العادية والمسرات المتواضعة لأبناء البشرية ، وأن يوجهوا حسهم المشحوذ وبصيرتهم الفنية الممتازة إلى تفهم هذه التجارب والغوص فيها حتى تنعقد صلتهم ببنى جنسهم ولاينقطعوا عنهم فى واد منعزل أو برج متعال يرمقون منه بنى جلدتهم بنظرة ترفع وازدراء . كما أننا نريد أن نرجو قراءنا إذا اطلعوا فى الشعر العربى الجديد على قصيدة يذكر ناظمها أنه لعب «عشرة أو عشرتين» من النرد ، أو يفخر بأنه «لاعب خطير» فى الشطرنج ، ألا يسرعوا إلى النفور أو السخرية

أو الاحتقار ، وألا يظنوا أن هذا الشاعر قد انحدر بالشعر عن منزلته الرفيعة ودنس شرفه الجليل بهذه الصغائر .

قد شرحنا فى كتاب سابق[١] الرأى القائل بأن من شروط الفنان أن يكون عادى التجارب . فالفنان لا يختلف عن الشخص العادى فى أنه تحدث له تجارب مختلفة عن تجارب الشخص العادى - فإنه تحدث له نفس التجارب العادية لجميع البشر — لكن امتيازه هو قدرته الزائدة على فهمها والتأثر بها ، ثم قدرته على نقلها نقلا حياً ... الفنان لا يحيى حياة مختلفة فى نوعها عن حياة الآخرين ، ولكنه يحياها بعمق أكبر .

ونحن إذا أتقنا دراسة أدبنا القديم فى عصوره الأولى ، وجدناه مبرأ من ذلك النقص . فهو إلى جانب القصائد التى تتناول الأحداث الفذة ، ملىء بالقصائد والمقطوعات التى تتناول الأحداث البسيطة العادية المتواضعة فى الحياة اليومية المتكررة . وإذا كنا فى أغلب الأحوال نقصر اهتمامنا فى دراستنا لهذا الأدب وتدريسه للنشء على الأمثلة الفذة فهذا عيبنا نحن لا عيب تراثنا الأدبى الغنى . ولو كانت قصيدة الجميح التى درسناها هنا من الشعر الإنجليزى لكانت من أوائل ما يعنى الإنجليز بتدريسه لتلامذتهم .

تصفح كتاب المفضليات ، أو كتاب الهذليات ، أو حماسة أبى تمام ، أو غير هذه الثلاثة من مجموعات الشعر الجاهلى والإسلامى المبكر ، أو دواوين عمر بن أبى ربيعة وبشار وأبى نواس ، وألق نظرة سريعة على كتاب الأغانى وغيره من المصنفات الجامعة ، تجد مئات القصائد والمقطوعات والأراجيز التى تتناول الحوادث اليومية البسيطة لأهل البدو والحضر ، وسكان القرى والمدن ، فى إجادة رائعة وصدق فنى مثير .

بل تصفح ديوان المتنبىء نفسه — هذا الذى اشتهر بالفخامة والضخامة والذى كان لشعره المدوى الرنان أسوأ الأثر على معظم من جاء بعده من

---

(١) طبيعة الفن ومسئولية الفنان . القاهرة ١٩٥٨ . ص ٥٩ .

الناظمين — تجد أن أمتع ما نظم وأروعه وأجدره بالبقاء، وأشده تأثيراً في نفوسنا وإشباعاً لعاطفتنا في يومنا هذا، هو قصائده البسيطة الحزينة الشجية التي ترك فيها قرقعته ودويه ونسي تعاظمه وشموخه وعبر عن همومه الإنسانية المتواضعة في أسلوب بسيط سهل خال من التكلف والتفاخم والتحذلق والمعاظلة فجاء بالسحر الحلال والسهل الممتنع كما سنعود فنشرح بعد قليل.

إننا لفي حاجة شديدة إلى أن نعيد النظر في تراثنا الأدبي حتى نعيد تقويمه. فربما نرفع إلى قمة تقديرنا قصائد ومقطوعات لا نزال نبخسها حقها، وربما ننزل من عليائها قصائد لا تزال تفتننا بمجرد فخامتها وتعاظمها ورنينها. نعم إننا لمحتاجون أشد الحاجة إلى إعادة تقويم تراثنا، حتى نحرر أذواقنا تحريراً كاملاً من بقايا النظرة الأرستقراطية المتعالية، والذوق البلاغي المصطنع، فما أكثر ما جنى هذا الذوق وتلك النظرة على روائع أدبنا، حتى أوهما الكثيرين أن أدبنا القديم لا يحتوي إلا على هذا النوع الرسمي الجهير أو المتكلف، المنعزل عن تجارب الناس العاديين ومشاكل البشرية المتواضعة.

الفصل الخامس

تراثنا محتاج إلى إعادة تقويمه

متى يحدث هذا التبدل الذوقى فينا؟ متى ندرك جميعاً أن الشعر لا يقتصر على « مخاطبة الآلهة على جبل الأوليمب »؟

متى نعيد قراءة تراثنا الأدبى فنستكشف روائعه الحية ونحررها من آثار القراءة الخطابية المطنطنة ونحسن الاستماع إلى نبراتها الصادقة النابضة، ونعرضها على ناشئة المتعلمين ونحسن تدريسها لهم حتى يقتنعوا بأن فى أدبنا القديم ما يقضى حاجات النفس البشرية على تعددها وما يتعاطف مع مختلف مشاكلها وأمانيها وأفراحها وأتراحها الحقيقية الواقعية فى حياتها اليومية المتواضعة، ويقتنعوا أن بأدبنا القديم ما يملأ القارىء متعة وشجى وما لا يزال فى وسعه أن يصور للقارىء الحديث فى حياته المعاصرة نظير تجاربه الإنسانية الأساسية، فهو يستطيع أن يلتمس فيه ما يلتمس فى الفن من المشاركة والسلوى والعزاء ومن تنفيس الانفعال وتطهير العاطفة وتجديد الروح؟

بذلك تتغير فكرة النشء عن أدبنا القديم ولا يعدونه مجرد حفريات ميتة منبتة عن حياتهم ونفوسهم وعقولهم مقطوعة عن همومهم وآمالهم وأذواقهم، لأنهم لا يعرفون منه فى الأغلب إلا نمـــاذج الطنين المدوى والبهرج الزائف والاصطناع الكاذب. فإن عرفوا منه بضعة نماذج صادقة فهم فى الأغلب لا يقدرونها حق قدرها لأنهم لم يتعلموا كيف يقرأونها القراءة الصادقة ويدرسونها الدراسة الحيـة ويتقبلونها التقبل المشارك المتعاطف.

قد قدمنا فى كتابنا هذا مثلا واحداً نود أن نضرب به مثالا على ما نعتقد

أنه الاتجاه الصحيح والإقبال الناجع لإحياء تراثنا الشعرى[1] . وفى وسع نقادنا ومعلمينا أن يستكشفوا أمثلة أخرى من روائع اللغة الحية النابضة فى أشعار الجاهليين ، وسيجدونها خاصة فى المفضليات والهذليات وحماسة أبى تمام والأراجيز البدوية . وهم فى هذه الغاية محتاجون ألا يقصروا اهتمامهم على المعلقات ، فإن المعلقات — على روعتها وجمالها وعظيم إجادتها — ليست كل الشعر الجاهلى بل ليست خير الشعر الجاهلى فى نواح عديدة . والمتأدب الذى لا يعرف من الشعر الجاهلى سوى المعلقات — التى نظم أغلبها أمراء وشيوخ من علية القوم — تكون معرفته بالشعر الجاهلى شديدة النقص ويغيب عليه كثير من أروع روائعه الحية المثيرة .

ثم يستطيع نقادنا ومعلمونا أن يأتوا إلى القرن الأول الإسلامى فيتتبعوا نشوء أسلوب حىّ جديد ، يلائم النغمات الجديدة والإيقاعات الجديدة التى دخلت أسلوب الحديث فى صدر الإسلام . وسيجدون هذا الأسلوب الجديد بنوع خاص فيما نظمه جرير من نسيب رقيق سهل يخيل إليك أحياناً أنه نثر مرسل ، ومن هجاء لاذع ملىء بالنكتة العامية القارصة المضحكة تكاد تسمع فيها « قفشات أولاد البلد » . ولكنهم لن يستطيعوا الالتفات إلى نسيب جرير وهجائه وتقديرهما التقدير الحق ما داموا خاضعين لفخامة الأخطل وجزالته أو لضخامة الفرزدق وصلابته ، وكلاهما يمثل الشعر الأستقراطى المتعالى بينما يمثل جرير الشعر الشعبى الذى يتحرى السهولة والبساطة والقرب من حديث الناس . وإليهم مثلا أو مثلين من نسيب جرير حتى يستمعوا إلى هذه الميزات فيه :

قل للديار سقى أطلالك المطر   قد هجت شوقاً فماذا ترجع الذكر

---

(١) تنشر مجلة « الثقافة » مقالات لمؤلف هذا الكتاب فى دراسة الشعر القديم . يحاول فيها المؤلف أن يبنى أسس هذه الطريقة الجديدة فى دراسة الشعر العربى واستكشاف وسائله البيانية وإعادة تقويمه وتقديره .

أسقيت محتفلا يستن وابله ... أو هاطلا مرثعنّا صوبه درر
إذ الزمان زمان لا يقاربه ... هذا الزمان وإذ فى وحشه غرر
إن الفؤاد مع الظعن التى بكرت ... من ذى طلوح وحالت دونها البصر
قالوا : لعلك محزون ؟ فقلت لهم : ... خلوا الملامة ! لا شكوى و لا عذر

إلى أن يقول :

هل تبصران حمول الحى إذ رفعت ... (حى بغير عباء الموصل اختدروا !)
قالوا : نرى الآل يغشى الدوم أو ظعناً ... يا بعد منظرهم ذاك الذى نظروا !
ماذا يهيجك من دار ومنزلة ؟ ... أم ما بكاؤك إذ جيرانك ابتكروا ؟
نادى المنادى ، ببين الحى فابتكروا ... منا بكوراً فما ارتابوا وما انتظروا
حاذرت بينهمو بالأمس إذ بكروا ... منا وما ينفع الإشفاق والحذر

هذه أبيات يبلغ من رقتها وسهولتها أنها تكاد تكون غناء خالصاً . ربما تكون بعض ألفاظها غريبة على القارىء الحديث . ولكنه ما يألفها حتى يستجيب استجابة قوية لسحر شجاها وصدق بساطتها . ونستطيع أن نتصور مدى استثارتها وإطرابها للبدو البسطاء الذين نظمت فى وصف تجربتهم فاقتربت من صادق حديثهم وحوارهم . وهو ، فى تحريه للغة الحديث الطبيعية الصادقة ، يحاكيها فيما يكثر فيها من تكرار بعض الألفاظ ترجيعاً للعاطفة وترديداً للموسيقية ، انظر إلى الموسيقية الرائعة لقوله : « إذ الزمان زمان لا يقاربه هذا الزمان » ، وإلى تكراره لبكر وابتكر فى الأبيات الثلاثة الأخيرة . وانظر كيف يجيد فى التقاط نبرات الحديث الحى حتى يضع لنا فى بيته الخامس حواراً واقعياً ، يبدأ بسؤالهم إياه « لعلك محزون ؟ » فى نبرة تمزج بين التهكم والحنان ، فيجيبهم جواباً يكاد يخيل إلينا أنه نثر لعظم صدقه وبساطته . ولا نريد أن نطيل فى استنباط الأنغام الحية الصادقة فى هذه الأبيات وإلا استغرقنا صفحات وخرجنا

عما نحن فى سبيله من العرض السريع والإشارة الخاطفة لتراثنا القديم .
ولكن مدى جرأة هـذه القصيدة على التجديد وتعمد الأسلوب السهل القريب من الحديث اليومى لا يتجلى لك على أتمه إلا إذا قارنتها بقصيدة الأخطل التى وضعت هذه القصيدة نقيضة لها ، فرأيت ما فى رائية الأخطل « خف القطين فراحوا منك أو بكروا » من تفاخم وتعاظم أبى جرير أن يجاريهما وتعمد ضدهما من البساطة والسهولة ومحاكاة الكلام الواقعى . فهل تجد أبيات جرير هذه فى كتب المنتخبات التى تقرر على التلامذة وهى جديرة بأن يعرفها النش. ويحفظوها ويطربوا لها ويتغنوا بها ؟ ولنعط مثلا آخر على سهولة جرير وصدق أسلوبه البسيط وموسيقيته الحية الرائعة نقدمه دون تعليق أكثر من هذا :

ألا حىّ الديار بسعد إنى	أحب لحب فاطمة الديارا
أراد الظاعنون ليحزنونى	فهاجوا صدع قلبى فاستطارا
لقد فاضت دموعك يوم قوّ	لبين كان حاجته ادّكارا
أبيت الليل أرقب كل نجم	تعرّض حيث أنجد ثم غارا
يحنّ فؤاده والعين تلقى	من العبرات جولا وانحدارا
إذا ما حل أهلك يا سليمى	بدارة صلصل شحطوا المزارا
فيدعونا الفؤاد إلى هواها	ويكره أهل جهمة أن تزارا

وليس أدل على حاجة أذواقنا إلى التعديل من أن أغلب مدرسى الأدب عندنا يعدون جريرا دون خصميه شاعرية ، ولو صحت أذواقهم وسلم فهمهم بالأدب وعلاقته بالحياة لرأوهما دونه درجات ، ويكفى أنه قدم إلى الأدب العربى من الجديد الأصيل الذى ينميه ويطوره ويدفعه إلى الأمام أضعاف ما قدما . ولكنها عبوديتهم للاسلوب الفخم الضخم ذى المتانة والطنين والدوى والرنين .

ثم يستطيع نقادنا ومعلمونا أن يلاحظوا بلوغ أسلوب الحوار أوجه في شعر عمر بن أبي ربيعة ، ووصوله إلى أقصى درجة أتيح للشعر العربي أن يبلغها من مطابقة الكلام العادي الذي يتحدث به الناس — والنساء خاصة — في حوارهم الواقعي . وأنت لو سألت عشرة من المتأدبين: من أعظم شعراء القرن الهجري الأول ؟ لما ذكر عمر منهم واحد . ولو كان تقديمنا لتراثنا الأدبي صحيحاً وحكمنا على الشعراء بمدى ما اكتسبوا به لذلك التراث من تجارب جديدة وتنمية وتطوير للمضمون والشكل لعددنا عمر أعظم شعراء ذلك القرن بلا منازع . ولكن متى يصير أغلبنا إلى الموافقة على هذا الحكم ؟

ثم يتتبعون نشوء أسلوب جديد بعد اختلاط العرب بالعجم ، تجد بداياته في شعر بشار بن برد ورفاقه[1] ، ثم يصل إلى قمته في شعر أبي نواس وتابعيه ومقلديه ، ويلاحظون في أشعار هؤلاء وهؤلاء النمو الكبير في المضمون ، والتغيير الكبير في الشكل ، وكيف تركوا القصيدة الطويلة المتعددة الموضوعات وآثروا المقطوعات القصيرة التي تتناول تجربة واحدة وتتخذ الأوزان الخفيفة الراقصة التي تصلح للغناء .

والذي نحتاج إليه في إعادة تقويمنا للشعر العباسي هو أن نخفف من افتتاننا بالبحتري وصقله اللفظي وبأبي تمام ومهارته في تقليب المعاني واستغلال الصنعة البديعية ، وأن نزيد من عنايتنا بمن هم أعظم اكتتابا بالتجربة الحية الصادقة ، الجديدة الأصيلة وأقل احتفالا بتفخيم الجرس وإبداء البراعة البهلوانية في تقليب المعاني والتلاعب بها . ولقد بذل ناقدانا الكبيران العقاد والمازني جهدهما في تصحيح نظرتنا إلى ابن الرومي وفي إحلاله منزلته الحقة التي هو بها جدير[2] ، ولكن جهدهما لم يكن له بعد أثر

---

(١) انظر كتابنا : شخصية بشار . القاهرة ١٩٥١ .

(٢) وانظر ايضا دراستنا لابن الرومي في كتابنا : ثقافة الناقد الأدبي . القاهرة ١٩٤٩ .

كبير فى المناهج الرسمية المقررة على تلاميذنا فى مختلف أقطار عالمنا العربى . ويكفى الآن أن نستمع إلى هذه الأبيات لابن الرومى وأن نجيد الإنصات إلى نغمها البديع فى سهولته وبساطته وقربه من أسلوب الكلام حتى ليخيل إلينا أن بعض أبياته نثر ، وهى بالطبع ليست نثراً بل هى ذروة الشعر الصادق السهل الممتنع الذى تتحطم دونه أقلام الناظمين ولا تماثل سهولته وطبيعيته :

دع اللوم ! إن اللوم عون النوائب ... ولا تتجاوز فيه حد المعاتب
فما كل من حط الرحال بمخفق ... ولا كل من شد الرحال بكاسب
حضضت على حطي لنارى فلا تدع ... لك الخير ! تحذيرى شرار المحاطب
وانكرت إشفاقى وليس بمانعى ... طلابى أن ابقى طلاب المكاسب
ومن يلق ما لاقيت فى كل مجتنى ... من الشوك يزهد فى الثمار الأطايب
أذاقتنىَ الأسفار ما كره الغنى ... إلىَّ ! وأغرانى برفض المطالب
فاصبحت فى الإثراء أزهد زاهد ... وإن كنت فى الإثراء أرغب راغب
حريصاً جباناً ! اشتهى ثم انتهى ... بلحظى جناب الرزق لحظ المراقب
ومن راحِ ذا حرص وجبن فإنه ... فقير أتاه الفقر من كل جانب !
ولما دعانى المثوبة سيد ... يرى المدح عارا قبل بذل المثاوب
تنازعنى رغب ورهب كلاهما ... قوى ! وأعيانى اطلاع المغايب
فقدمت رجلا ، رغبة فى رغيبة ... وأخرت رجلا ، رهبة فى المعاطب
أخاف على نفسى! وأرجو مفازها ! ... وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يرينى غايتى قبل مذهبى ! ... ومن أين ! والغايات بعد المذاهب

كلما مللت فخر الشعراء بشجاعتهم وإقدامهم ، وحديثهم عن عزمهم وحزمهم ، استطعت أن تعود إلى هذه الأبيات لابن الرومى ، لتطرب

لتصويرها الصادق الصريح لخوفنا جميعاً من الموت ، وجبننا وترددنا أمام المستقبل المجهول[1] .

من هذا الإشارة السريعة المبتسرة لقليل مما حفل به تراثنا القديم من روائع الصدق والبساطة والجدة والأصالة ربما يتضح لنا خطأ النظرة السائدة بين عدد من نقادنا الشبان الذين يكتبون هذه الأيام فيتهمون تراثنا بقلة الغناء وندرة الجديد المبتكر أو بأنه كله جهير تطغى عليه النبرة الخطابية المفخمة. والحق أن هذه التهمة إن صحت عليه فى عصور انحداره التى امتدت وتطاولت إلى أن جاء عصرنا الحديث ، فإنها لا تصح عليه فى عصوره الأولى . بل أننا لنزعم أن ما دخل الأدب العربى من تجديد بين العصر الجاهلى والعصر الأموى ، ثم بين العصر الأموى والعصر العباسى فى أوله ، لا يقل عن الاختلاف بين أى عصرين متعاقبين من عصور الشعر الإنجليزى نفسه . فإن وهم الكثيرون منا أن تراثنا كله من النوع الرسمى الجهر المتعاظم المترفع فهذا وهم مصدره التقويم الفج الذى يغلب على مناهج التعليم عندنا والذى حاولنا جهدنا أن نعدل منه فى هذه الصفحات .

فإذا جئنا إلى المتنبى جئنا إلى العقبة الكأداء فى سبيل هذا التعديل لذوقنا الأدبى السائد . فلا يزال لشعر المتنبى سحره الغلاب . ولسنا ننكر على المتنبى براعته اللفظية العظيمة فى شعره البطولى ، بل ندعى العكس، أن داهية الدواهى على شعرنا العربى هى أنه أوتى تلك المقدرة الفذة على تجويد الجرس وصقل النغم ، حتى صار لشعره البطولى سحر قوى يحتاج إلى جهد كبير حتى نقاوم إغراءه . ولكننا إن وددنا أن ننضج ذوقنا الأدبى ونرتقى به وجب علينا أن نبذل هذا الجهد وأن نقاوم هذا الإغراء كما نقاوم تخدير المخدر الضار . فإن معظم لذته لذة السمع السطحية . وما يحمله من نظرة إلى الحياة ليس إلا نظرة بدائية فجة تقوم على المجد الحربى وهو قيمة لا تسيغها أذواقنا

---

(١) أعطينا تحليلا مفصلا لهذه القصيدة فى كتابنا السابق ذكره .

الناضجة ولا تقبلها معايير نا الخلقية المهذبة . وما دمنا نعجب بشعره البطولى كل هذا الإعجاب ظللنا على درجة من بداءة الذوق وضحالة الفكر وسطحية النظرة إلى تجارب الحياة وانحطاط المعايير الخلقية ، وظللنا عجوزين عن تقدير أشعار أعمق وأغنى وفلسفات فنية أنضج وأسمى فى مراقى الفن الإنسانى .

ولكن معظم من تبع المتنبي من الشعراء سقطوا فى براثن هذا الإغراء الذريع ، فصار أكبر همهم أن يشابهوا صقله اللفظى ، وظل الأمر هكذا فى شعرنا الحديث إلى أن بدأ شعرنا المعاصر ينتفض انتفاضته الجديدة التى سننظر فيها فى بابنا القادم .

والذى نسيه هؤلاء المقلدون — الذين أضاعوا جهدهم عبثاً ولم يبلغوا قط إجادة المتنبي[1] — أن المتنبى قد استعمل جرسه المدوى ذا الطنين والرنين فى موضوع يُقبل فيه ويُسامح عليه ، وهو شعر البطولة الحربية ، فالذى يتخذ أسلوبه لغير هذا الغرض يكون مخطئاً أفدح الخطأ الأدبى . والذى يتخذ أسلوبه لهذا الغرض يبدد مجهوده هباء ، فإنه لن يبلغ مبلغ المتنبى دعك من أن يتفوق عليه . ولدينا فى المتنبي ما يكفينا وزيادة حين تهفو أذواقنا فى بعض أوقاتها إلى الاستماع إلى شعر الحماسة الفخم الضخم المدوى الطنّان. فلماذا نأبه بالتقليد السقيم وعندنا الأصل الصحيح ؟

والذى نعيبه على المتنبى ليس أنه فخّم جرسه فى موضوع يحتاج إلى تفخيم الجرس ، بل أنه أكثر من هذا الأسلوب حتى امتلك عليه معظم شاعريته ومنعها من البحث عن متنفسات أخرى قد تكون أكثر نضجاً وعمقا وغنى من تلك الفخامة البطولية البدائية الساذجة التى ليس فيها امتاع عميق غنى

---

(١) انظر تحليلنا لبعض أسرار هذه الإجادة فى مقالة نشرتها مجلة « الثقافة » فى عددها الصادر ٢٨ يناير ١٩٦٤ .

لذى الذوق الأدبي الناضج . فإن أجيب علينا بأن هذه كانت طبيعته التى لا يملك لها تحويلا فهذا قد يكون اعتذاراً نقبله ولكنه ليس دفاعاً يحملنا على تبرئته أو يزيد من تقديرنا لنوع عبقريته .

ولعل أقرب طريق إلى تحرير أذواقنا التى استبعدها أسلوب المتنبي هذا أن نبدأ بنوع آخر من الأسلوب نجده فى المتنبي نفسه ، حين ينسى غروره وعنجهيته ، ويخلع رداء تعاظمه ، ويترك دويه وفخامته ، ويسمح لنفسه الآسية الكسيفة أن تتغنى غناء سهلا رقيقاً فى ألفاظ بسيطة شجية لا ضخامة فيها ولا تكلف ، وهذا يحدث له حين يشتد عليه حزنه فينسيه شموخه واستعلاءه وينسيه فلسفته الدموية الوحشية ويرده نفساً إنسانية معذبة شاكية تصرح بألمها وتناشدنا أن نعطف عليها ونرثى لها فتنجح فعلا فى حملنا على تناسى سابق غروره وفجاجته ، وقسوته ووحشيته ، فنضطرب لها ونهتز معها . كما يفعل فى أبياته التالية التى اتخذ فيها فن النسيب التقليدى مجرد رمز إلى تصوير ما يعانى من أسى غامض لا يفهم هو سببه ، وهى حالة كثيراً ما تعترينا فى تجاربنا النفسية :

ليالىَّ بعد الظاعنين شكول	طوال ، وليل العاشقين طويل
يُبِنَّ لى البدر الذى لا أريده	ويخفين بدراً ما إليه سبيل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة	ولكننى للنائبات حمول
وإن رحيلا واحداً حال بيننا	وفى الموت من بعد الرحيل رحيل
إذا كان شم الرَّوح أدنى إليكمو	فلا برحتنى روضة وقَبول
وما شرق بالماء إلا تذكرا	لماء به أهل الحبيب نزول
يحرمه لمع الأسنَّة فوقه	فليس لظمآن إليه وصول
أما فى النجوم السائرات وغيرها	لعينى على ضوء الصباح دليل

أين ذهب تعاظمه وتفاخره ، وأين ذهب دويه وطنينه ؟ انظر مدى

سهولته ومائيته وبساطة تعبيره حتى أننا لا نجد تركيباً واحداً ألجأه إليه النظم بل يخيل إلينا أننا نستمع إلى كلام طبيعي ينساب انسياباً طبيعياً كانسياب الحديث الواقعي . بل تحملنا هذه الأبيات لعظم شجوها على التغني بها مهما نبذل الجهد فى أن نقرأها بمجرد قراءة . ولا تنس أن تطيل نطقك للردف ، وهو حرف الياء أو الواو الذى يسبق حرف الروى (اللام). لكى تعوض الحذف الذى دخل الضرب (التفعيلة الأخيرة من الشطر الثانى) من ناحية ، ولكى تسمح لموسيقية الأبيات بالترجيع الذى تستلزمه انسجاماً مع نوع العاطفة من ناحية أخرى : شكوووول . طوييييل . سبييييل الخ ...

كذلك أبياته الشجية التى يشكو فيها طول غربته ، والتى تجد فيها نفس الميزات من سهولة الأسلوب ، وبساطة التعبير الصادق فى بساطته ، حتى لا تجد تركيباً واحداً ألجأه إليه النظم ، وحتى ليخيل إليك أنك لو حاولت أن تقول هذه المعانى وتحمل هذه العاطفة فى كلام طبيعي لما بدلت فى مواضع الألفاظ . وقد أهملنا فى روايتنا القادمة بيتين يليان البيت الثانى ويعود فيهما المتنبى إلى شيء من سابق تفاخره ، لأنهما ينبوان نبواً كاملا عن الوحدة الفنية المعنوية واللفظية للأبيات التى سقناها[1] :

عيد ! بأية حال عدت يا عيد ؟ ... بما مضى ؟ أم لأمر فيك تجديد !

أما الأحبة فالبيداء دونهمو ... فليت دونك بيداً دونها بيد !

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدى ... شيئاً تتيمه عين ولا جيد

يا ساقيَّ ! أخمر فى كؤوسكما ... أم فى كؤوسكما هم وتسهيد ؟

أصخرة أنا ؟ مالى لا تحركنى ... هذى المدام ولا هذى الأغاريد ؟

إذا أردت كميت اللون صافية ... وجدتها — وحبيب النفس مفقود !

---

(١) انظر تحليلنا لهذه الأبيات فى مقالة نشرتها مجلة « الثقافة » فى عددها الصادر ٤ فبراير ١٩٦٤ .

وانظر أخيراً فى التبدل العظيم الذى طرأ فى أبياته القادمة على فلسفته وأسلوبه معاً ، حين عذبه طول الغربة وعلمه الألم الحقيق ، ففتح فى قلبه منفذاً تنفذ منه آلام الناس الآخرين فتجد لها صدى فى نفسه وتحمله على المشاركة لهم والرثاء لحاله وحالهم المشترك وتعقد الصلة بينه وبينهم بعد أن طال تعاليه عليهم واحتقاره لهم ودعوته إلى القسوة عليهم والبطش بهم . لكنه أخيراً قد أنضجه الألم وعلمه أنه مهما يشمخ فى غروره فهو قطعة من الآدمية المعذبة يخضع لمصيرها المحتوم ويعجز فى النهاية كما تعجز عن تحدى صرف الزمان :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا	وعناهم من شأنه ما عنانا
وتولوا بغصة كلهم ، منـ	ـه ، وإن سر بعضهم ، أحياناً
ربما تحسن الصنيع لياليـ	ـه ، ولكن تكدر الإحسانا
وكأنّا لم يرض فينا بريب الـ	ـدهر حتى أعانه من أعانا
كلما أنبت الزمان قناة	ركب المرء فى القناة سنانا !
ومراد النفوس أصغر من أن	نتعادى فيه وأن نتفانى

وحتى حين يأتى فى الأبيات الأربعة الباقية من القصيدة فيعود إلى شيء من حماسته القديمة ، فإنه لا يدعو إلى الحرب من أجل المجد ولمجرد حب فى البطش كما كان يفعل من قبل ، بل يسمح بالحرب فى حالة واحدة فقط ، هى حالة الدفاع عن الكرامة المهضومة ودفع الهوان .

وهذا منه تحول عظيم ، والطريف فى أبياته الماضية أنه نسى أنه كان من أشد من دعا إلى تعادى البشر وتفانيهم من أجل الصغير من مراد النفوس وأنه كان من أجهر من دعا إلى أن يركب المرء فى قناته سناناً يطعن به سائر الناس ويثخن ، فى مثل قوله :

من الحلم أن تستعمل الجهل دونه　　إذا انسعت فى الحلم طرق المظالم

وأن ترد الماء الذى شطره دم　　لتسقى إذا لم يسق من لم يزاحم

ومن عرف الأيام معرفتى بها　　وبالناس روّى رمحه غير راحم

فلا هو مرحوم إذا ظفروا به　　ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم

هل يتهمنا القارىء بالمبالغة والاندفاع إذا زعمنا أن هذه الأبيات العشرين التى رويناها من لامية المتنبى وداليته ونونيته تفوق جميع ما نظمه من شعر بطولى ، وأننا لو خيرنا بينها وبين جميع هذا الشعر لاخترناها واثقين من أنها أرفع فى مراتب الفن وأقضى لما تتطلبه النفس الإنسانية فى الفن ؟ .

ترى كم من قراء الأدب فى عالمنا العربى يوافقوننا على هذا الحكم ؟ لكن سحر طنينه الذى استعبد الأذواق كان له أخبث الآثار على من جاء بعده من الشعراء ومن قراء الشعر ، فلم يعودوا يرون جمالا إلا فيما يقارب أسلوبه فى الفخامة والرنين ، وفيما يماثل موضوعاته من الأحداث العظيمة والأنباء المدوية ، حتى أصمت آذانهم عن أن يستمعوا إلى ما قد يكون فى الشعر الذى يتناول تجارب عادية بأسلوب يقترب من أسلوب الكلام الطبيعى الحى من لذة عميقة وجمال دقيق وإمتاع ناضج ، وخير الشواهد على هذا شاعرنا الحديث أحمد شوقى ، الذى لقب بأمير الشعراء ، والذى ادعى له الكثيرون أنه أعظم شعراء العربية منذ المتنبى ، وهو به يقارن كثيراً على أى حال .

والعجيب أن شوقى كان له قدر من الشعر الذى تناول فيه تجارب يومية شخصية ، بأسلوب على درجة من الصدق وعدم التكلف ، تجده فى الجزء الرابع من ديوانه الذى جمع ونشر بعد إحدى عشرة سنة من وفاته ، وتجد بعضه الآخر فيما نشر منذ سنتين من الشوقيات المجهولة ، ولكن ما ذا كان

موقف شوقى من هذا الشعر؟ هل اعتز به واهتم بجمعه ونشره فى حياته؟ بل خجل منه وكتمه فلم نعرفه إلا بعد موته. فبأى نوع من الشعر اعتز وأى نوع من الشعر اهتم بأن يجمع ويطبع فى حياته فى الجزئين الأول والثانى من ديوانه؟

لا نريد الآن أن نقف على ما نشر — بعد وفاته أيضاً — من المراثى فى الجزء الثالث، مراث تدور على الأمراء والأميرات، والباشوات والبكوات والمشهورين المبرزين فى مختلف الميادين العامة، حتى إذا وجدت بينها رثاء لوالدته وجدت هذا الرثاء منظوماً على الوزن والقافية والروى التى رثى فيها المتنبى جدته! ولا نقف على شعر الغزل الذى يحتويه الجزء الثانى، والذى ليس إلا نظماً كاذباً متكلفاً يقوم على التقليد المحض وتزويق اللفظ والتلاعب بالمعنى ولا ينبىء بحال عن عاطفة صادقة أو تجربة حقيقية فى الحب. وقد ثبت من كتاب «الشوقيات المجهولة» الذى نشره الدكتور محمد صبرى أن أغلب هذا الغزل كان مقدمات لمدائح انتزع منها ونشر وحده كأنه نظم أصيل فى فن الغزل!.

لانريد أن نقف الآن على هذا ولا هذا، سوى أن نبدى تعجبنا من هذا الشاعر الذى لا تجد له قصيدة مقنعة الصدق — قصيدة واحدة فقط — فى عاطفة الحب، أقوى العواطف البشرية وأهمها لدى الشعراء، ومن هذا الإنسان الذى يبدو كما لو أنه لا يحزن لموت شخص إلا إذا كان متمتعاً بلقب البكوية على أقل تقدير. لكن دعك من هذا كله وتعال معى إلى الجزء الأول من ديوانه، الذى يحتوى — فى رأيه ورأى المفتونين به — على أروع شعره وأعظمه. فماذا نجد فى هذا الجزء الأول؟

يكفى أن تقرأ عناوين القصائد، لتجد العناوين الآتية:

«كبار الحوادث فى وادى النيل (لاحظ كبار الحوادث — حاشا لشوقى أن يتناول صغارها!) صدى الحرب العثمانية اليونانية. انتصار

الأتراك فى الحرب والسياسة . مشروع ملنر . مشروع ٢٨ فبراير . الله والعلم (وهى قصيدة فى حفلة تتويج الملك إدوارد السابع وتأجيل إقامة الحفلة لإصابة جلالته بدمل !) ذكرى كارنارفون . نجاة (فى نجاة جلالة الخليفة من قذيفة ألقيت عليه) . محمد على باشا الكبير . الخديو اسماعيل . الانقلاب العثمانى وسقوط السلطان عبد الحميد . أبو الهول . الأزهر . نكبة بيروت على إثر ضرب الأسطول الإيطالى لها . تكليل أنقرة وعزل الاستانة . وداع اللورد كرومر . السلطان حسين كامل . شهيد الحق ، فى ذكرى وفاة مصطفى كامل . الأسطول العثمانى . روما . على قبر نابليون . اعتداء (فى نجاة سعد زغلول من محاولة اغتياله) . الخ الخ . .

أى إنسان هذا ؟

أى إنسان هذا الذى لا يهتم إلا بمثل هذه الأحداث ؟ ألم تكن له هو كفرد بشرى أحداثه وتجاربه ومشاكله التى احتاج إلى أن يتناولها فى شعره وينفس عن عاطفته إزاءها ؟ ألم يكن فى قلبه ركن لتجارب الناس العاديين ؟ هل يهمـــه أن جلالة الملك إدوارد السابع أصيب بدمل — بعيد الشر عليه ! — فتأجلت حفلة تتويجه أكثر مما يهمه ما يرى حوله من مصائب أكثر الناس ومآسيهم وصراعاتهم وأمانيهم فى حياتهم المتواضعة ؟

وهل تستطيع أن تتصور شاعراً انجليزياً يطبع ديوانه فإذا به لا يحتوى إلا على أمثال هذه الموضوعات العامة ؟ وهل يزيد مثل هـذا الديوان على « كتالوج » أو تقويم بالحوادث العظام التى حدثت من سنة كذا إلى سنة كذا ؟ لا نريد الآن أن نعرض إلى القيمة الفنية لهذه القصائد التى يحتويها الجزء الأول من ديوانه . ولكن ما نلح فى لفت الأنظار إليه هو أن شاعراً يكرس معظم جهده وأغلب وقته وأهم قسم من قريحته الفنية إلى مثل هذه الموضوعات يكشف عن نقص جذرى فى طبيعته الفنية وقصور أساسى فى مدى حاسته الشعرية . وقراؤه الذين لا يلتفتون إلى هذه الحقيقة إنما

يدلون على أن فهمهم للشعر ووظيفته فى الحياة الإنسانية ، هو فهم محدود فى دائرة ضيقة ، وأن أذواقهم الأدبية تحتاج إلى قدر كبير من التنمية والتوسيع والإنضاج .

وهذا هو ما يحاول شعراؤنا الجدد أن يحققوه فى قرائهم فى شكلهم الشعرى الجديد الذى سنتناوله بالدراسة فى بابنا القادم .

الباب الثاني

قضية الشكل الجديد

الفصل الأول

عيوب الشكل القديم

الآن وقد فرغنا من مناقشة القضية الأولى التي عرضها ت . س . اليوت ، وهي وجوب اقتراب الشعر من لغة الكلام ، ننتقل إلى القضية الثانية التي أثارها ، وهي حاجة الأشكال الشعرية إلى التجديد المستمر ، فنرى هل تصح هي أيضاً على شعرنا العربي .

لعلك تذكر قولة اليوت : « هناك أزمان لاستكشاف أرض جديدة ، وهناك أزمان لاستثمار الأرض التي فتحناها » . ففي أي زمن ترانا الآن ؟

هذا سؤال لا نحتاج إلى أن نتردد دقيقة واحدة قبل أن نجيب عليه : نحن في زمن نحتاج فيه حاجة ملحة إلى واحدة من تلك الثورات التي قال اليوت إن الشعر في تاريخه الطويل محتاج إليها حاجة متكررة . وحين نقول « ثورة » نعني ثورة كاملة ولا نعني مجرد إصلاح أو تنمية أو تطوير . ونحن قد بدأنا خطوة نعتقد أنها التمهيد الصحيح لتلك الثورة المنشودة ، وهي ما يتخذه شعراؤنا الجدد من شكل شعري جديد يقوم على وحدة التفعيلة .

يقوم الشكل القديم للقصيدة على التزام كل بيت من أبياتها لعدد محدد من التفاعيل لا يزيد الشاعر عليه ولا ينقص منه من أول بيت إلى آخر بيت في قصيدته . ويقوم أيضاً على انقسام كل بيت إلى شطرين متساويين بينهما فاصل زمني تام ينقطع فيه الايقاع بل يسكت الصوت تماما ثم يعود فيكرر الإيقاع تكريراً مضبوطاً (ما عـــدا ما قد يوجد من فرق بين العروض والضرب ، وهو فرق يلتزم في جميع أبيات القصيدة) . أما الشكل الجديد فلا يلتزم فيه الشاعر بأي عدد من التفاعيل ، بل يزيد منها وينقص بحسب ما تحتاج إليه كل فقرة من معناه وكل موجة من موجات عاطفته في جملة من

الجمل الموسيقية المتتالية التى تنقسم عاطفته إليها وتتتابع فيها . فقد يكون البيت تفعيلة واحدة بل جزءاً من تفعيلة وقد يكون أى عدد من التفاعيل يحتاج إليها الشاعر لبناء جملته الموسيقية .

وهذه الإباحة الواحدة فى حد ذاتها قد مكنت الشاعر من تحرر كبير وأطلقته فى ميادين واسعة ما كان يستطيع ولوجها فى نطاق الشكل القديم ذي الحدود الضيقة . ولكن قبل أن نتبين طبيعة هذا التحرر ومدى هذه الميادين دعنا نسأل : لماذا أصبح الشكل القديم عاجزاً عن أن يقوم بحاجاتنا الجديدة ؟

خير ما نبدأ به الإجابة على هذا السؤال أن نكرر ما قاله اليوت عن كل شكل شعرى يمتد به الزمن : « جميع الأشكال أكثر مناسبة فى عصور منها فى عصور أخرى . فالشكل الذى يتبع نظاما معيناً فى الإيقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلا طبيعياً مشروعا للغة الكلام فى نمط شعرى . ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود فى الأسلوب الذى كان شائعاً وقت أن بلغ حد كماله . وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيداً وزادت القواعد التى يلزم أن تتبع فى تاليفه تاليفاً صحيحاً . فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة فى التغير . لأن الشكل المعين تطغى عليه النظرة الفكرية المعينة لجيل سابق ، فلا يثير إلا الاحتقار حين لا يستعمله إلا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعاً يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم ، فيلجأون إلى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة آملين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه . ولكن ذلك منهم أمل خائب » .

رأيت كيف يؤكد اليوت حاجة الأشكال الشعرية إلى التغيير بتغير العصور والأجيال . ترى ماذا كان اليوت يقول لو سمع أن فى ركن من أركان

المعمورة شكلا شعرياً استمر عليه أهله ألفا وأربعمائة من السنين ولا يزال الكثيرون منهم يتشبثون به ولا يرضون عن تغييره ؟

أم ترى بالشكل الشعرى العربى ميزة خارقة للعادة تعصمه من الخضوع لناموس بدائى نراه ينطبق على جميع الآداب الأخرى التى نعرفها أو نسمع بها ؟

بل أنت إذا انعمت النظر فى كلمات اليوت الحكيمة وجدتها لا تنطبق على شكل القصيدة التقليدى عندنا فحسب ، بل لعلها أشد انطباقا على هذا الشكل منها على أى شكل معروف فى تاريخ الشعر الإنجليزى .

فالشكل التقليدى عندنا لم تمض عليه عشرات السنين أو عدد قليل من الأجيال ، بل لقد مضى عليه ما يزيد على ألف واربعمائة سنة ! أربعة عشر قرنا أو ستة وخمسين جيلا استعمل فيها استعمالا مستمراً حتى بلى ولم يعد قادراً على النهوض بمضمون جديد . ولقد صار شديد الارتباط بالمعانى التقليدية والمواقف التقليدية والطرق التقليدية فى التعبير عن العواطف الإنسانية حتى لم يعد يستطيع أن يحمل معنى جديداً أو موقفاً جديداً أو طريقة جديدة فى التعبير[1] .

إن كان هناك شكل ينطبق عليه ادعاء اليوت أن كل شكل يحتاج إلى أن يحطم ويعاد صوغه من جديد فهذا هو شكل القصيدة عندنا . فمجرد طول العهد به واستمرار الزمن عليه أبلاه وأنهكه وأفقده ما كان له من حيوية

---

(١) أود هنا أن أؤكد منذ البدء أن حملتى القادمة على الشكل التقليدى لا تعنى إنكارى للروائع الشعرية العظيمة التى استطاع هـذا الشكل أن يحملها فى العصور الأولى . وقراء كتبى ومستمعو محاضراتى ودروسى يعلمون مدى عشق لهـذا التراث واحتفالى بدراسته وتدريسه وافتتانى بجماله وصدقه . فحملتى الراهنة مقصورة على استمرار استعمال الشكل القديم فى عصرنا هذا لا على استعمال القدامى له . وقد رأى قارىء هذا الكتاب مثالا من وعيى بالأدب القديم وتدليلى على ما كان فيه من الحيوية وما لايزال فيه من المتعة الحية إن أحسنا دراسته .

ومطاوعة . ألف واربعمائة سنة من تاريخنا الأدبي المعروف (دعك من أجيال عديدة لابد أنها سبقت هذا التاريخ وقامت بتنمية هذا الشكل وإبلاغه حد اكتماله) استعمل فيها هذا الشكل الواحد لنظم ألوف القصائد .

هذا الاستعمال المرهق وصل بنا إلى حالة لا يكاد فيها أحد شعرائنا المحدثين يختار بحراً معينا وقافية معينة لينظم عليها وإلا قامت وراءه عشرات القصائد المشهورة المحفوظة التي اتخذت نفس البحر مع نفس القافية (وأحيانا مع نفس الروى بالضبط) تلقى عليه ظلها الكثيف وتدفعه من حيث يدرى ولا يدرى إلى ترديد الأنغام القديمة وتكرار القوالب المأثورة والتعبيرات المحفوظة وتحده عن التقاط نغم جديد حي وتفسد عليه محاولته هذه إن حاولها وتقعده عن الانطلاق بروحه الشعرية في ميادين جديدة أو طرق جديدة للتعبير عن العواطف الإنسانية .

ويستطيع القارئ العارف بتراثنا الشعري أن يتأكد من هذه الحقيقة بأن يذكر أول بحر وأول روى يردان على ذهنه . فسيجد — مهما يكن البحر ومهما يكن الروى — أنه سيرد على ذهنه في الحال ودون حاجة إلى التفكير أربع أو خمس من القصائد المأثورة على نفس البحر والروى . فإذا أعطى نفسه فرصة التذكر والمراجعة وجد إلى جانب ما ورد على ذهنه عشرات . فإذا جاء الآن إلى قصيدة ينظمها شاعر في القرن العشرين على نفس البحر والروى رأى مدى خضوع الشاعر الحديث لذلك الحشد المحشود من التراكيب الشعرية المأثورة التي حفرت في الذاكرة بأنغامها التقليدية وصياغتها التقليدية للأفكار والعواطف .

والعجيب أن انصار التقليد حين تذكر لهم هذه الحجة يردون عليها بأن يقولوا إن طول العهد بالشكل القديم وكثرة ما حمل وادى من معان وعواطف دليل على استمرار حيويته وصلاحيته . لايدرون ان هناك حداً لهذا الاستمرار لا يمكن أن يتجاوزه وأن الشعر العربي بلغ هذا الحد

فى حقيقة الأمر منذ مئات السنين وأن الدافع الوحيد الذى ربطنا بهذا الشكل المستهلك طول هذه القرون هو الجمود والتحجر الذى استولى على جميع نواحينا المادية والروحية منذ انحلال مجدنا السياسى ونضوب معيننا الفكرى وتعفن وضعنا الاقتصادى بعد أن انحدرت الدولة الإسلامية عن سمتها واستسلم أهلها لسبات عميق[1] .

كلما سمعت تلك الحجة من أنصار التقليد على دوام حيوية الشكل القديم وصلاحيته تذكرت نكتة بائعة البيض التى تقول للمشترى حين شكا فساد بيضها : أنا أبيع من هذه السلة نفسها منذ شهرين ولم يشك أحد قبلك فساد بيضى !

فالشكل القديم قد حمل الكثير وأدى الكثير حقاً ، ولكنه لهذا السبب عينه قد وصل إلى درجة التشبع التى لا مزيد بعدها . ولا يغرنك أن بعيرك قوى يستطيع حمل الاحمال المتزايدة ، فإنك ستأتى عاجلا أو آجلا إلى اللحظة التى تقصم فيها ظهره بقشة واحدة تزيدها على حمله .

أضف إلى هذا السبب الأول سبباً ثانياً متصلا به : أن هذا الشكل القديم فى عهوده الطويلة التى ظل يستعمل فيها لم يستعمل لحمل العواطف الصادقة والأفكار الأصيلة فحسب ، ولكن استعمل أيضا لحمل العواطف الكاذبة المفتعلة والأفكار المكررة المبتذلة . بل كان استعماله لحمل هذه أكثر بكثير من استعماله لحمل الأولى . وهذا شىء طبيعى ، فإن عدد المتشاعرين الكذابين أكثر فى كل عصر ولدى كل أمة من عدد الشعراء ذوى الطبيعة الشعرية

---

(١) ولهذا لم يكن محض صدفة أن الوقت الذى بدأ فيه شعراؤنا الجدد يبتكرون الشكل الجديد ويجربونه — وذلك فى أواخر الأربعينات — كان نفس الوقت الذى أخذت فيه حفنة من ضباطنا الأحرار يضيقون ذرعاً بما استشرى فى أوضاعنا جميعها من الانحلال والتعفن والفساد ، فيعدون الخطط العملية لمواجهة هذه الأوضاع وهدمها من أساسها الفاسد . وكلامنا هذا مجرد استدلال وليس حجة نسوقها ، لأننا نريد أن نخلى كتابنا هذا جميعه من أى حجة سياسية .

الصادقة . وقد كان حظ أولئك الأدعياء من حفظ انتاجهم الغث فى تراثنا الشعرى أحسن من حظ أمثالهم فى الآداب الأخرى . فقد اجتمعت أسباب عدة سياسية وفكرية فى تاريخنا الطويل — ليس الآن مجال تعديدها — على استبقاء الكاذب المفتعل ودمغه بدمغة الكلاسيكية والقبول . بينما كانت لآداب الناضجة الأخرى تنفى عنها الزبد وتسقط من اعتبارها السقط بلا عناء كبير .

والنتيجة هى أن الشكل القديم لكثرة ما استعمل فى التقليد المحض غير الصادر عن عاطفة صادقة ونظرة شعرية مخلصة يحمل إلى الآذان أنغام التصنع والتكلف أكثر مما يحمل أنغام الصدق والصحة والإخلاص . فما يتخذ أحد شعرائنا المحدثين بحراً وقافية معينين إلا يتوارد عليه حشد ضخم من الصور المعادة وينهال عليه جبل ساحق من القوالب المكررة ، وهو مهما يبذل من جهد فى مقاومتها والفرار منها ومهما يحاول أن يبتكر لنفسه صوراً وقوالب جديدة تقوم بأداء فكره الفردى وعاطفته الشخصية وتسمح لنفسه بالانطلاق على سجيتها الصادقة المتميزة (هذا على فرض أن له فكراً فردياً وعاطفة شخصية وسجية متميزة وأنه يحاول أن يعبر عنها تعبيراً مخلصاً) فهو فى النهاية عاجز عن المقاومة ومتداع تحت ذلك الركام الهائل الذى ينثال عليه .

ومن أقوى الأمثلة التى نضربها على صحة ادعائنا هذا أن نرجع القارىء — لا إلى قصيدة نظمها أحد شعرائنا المقلدين الذين اشتهروا بالتقليد وارتضوه طريقاً لهم — بل إلى قصيدة « يلغط اللاغطون » التى يحتوى عليها ديوان « أقول لكم » للشاعر المصرى صلاح عبد الصبور . فهذا الشاعر المجدد الجرىء على التجديد حين يتخذ الشكل الجديد ، ماذا فعل حين اختار فى مناسبة المهرجان الذى أقيم لذكرى أبى تمام فى دمشق

فى سبتمبر ١٩٦٠ أن يكتتب بقصيدة على الشكل القديم ؟ عد إلى قصيدته المذكورة :

خافق نحوها استطار قلبى   وثب الشوق بالجناحين وثبا

تجد حشداً محشوداً من الأنغام المكررة التى سمعناها من قبل عشرات المرات ، والتراكيب المحفوظة المحفورة على الذاكرة تنهال على لسانه ولا يطيق لها دفعاً ، وتجد جميع نقائص الشكل القديم حين ينظم عليه ناظمونا المحدثون من اضطرار إلى الإطناب والحشو من أجل استكمال الوزن والوصول إلى القافية ، ومن الانسياق وراء الألفاظ والاندفاع مع تيارها المأثور . ولن تجد صورة جديدة أو تجميعاً جديداً لكلمات اللغة مما يحفل به شعر الشاعر نفسه حين يتخذ الشكل الجديد . بل ستجد شطوراً وأبياتاً بأكملها منتزعة إيقاعاتها وأنغامها انتزاعاً من الشعر المأثور ويستطيع القارىء المطلع أن يرجعها إلى أصولها بغير عناء .

على أن المأساة فى هذه القصيدة ليست فى هذه الشطور والأبيات وحدها بل هى فى أن كل بيت من أبيات القصيدة بلا استثناء مصبوب فى قالب قديم جاهز كثر استعماله وصب فيه عدد لا يحصى من الأبيات من قبل . فلن تسمع فى القصيدة كلها إيقاعاً أو نغماً واحداً جديداً بل كل ما تسمعه أصداء وأصداء أصداء . . . ولسنا ندرى ما دفع صلاح عبد الصبور إلى أن يضع وقته ووقت قرائه بهذا المجهود العقيم اللهم إلا إذا كان قد أراد أن يقدم الدليل العملى على صحة زعمه فى قصيدته نفسها حين يدافع عن الشعراء الجدد الذين تركوا عمود الشعر وآثروا التجديد .

إننا نؤكد بكل هدوء وثقة أن الشكل القديم لم يعد صالحاً بالمرة لأداء المعانى الجديدة والصور الجديدة مهما يكن الشاعر عبقرياً أصيلا . فإن أصالته وعبقريته لاشك ستختنقان تحت ذلك العبء الثقيل الذى يكتم

عليهما أنفاسهما . وكم من مرة استمعت فيها إلى نظم بعض الشبان ممن بدا لى أنهم لا يخلون من معدن شعرى صادق ولكنى رأيتهم يحاولون المستحيل فى صراعهم مع التقليد الخانق الذى يغطهم فيه الشكل القديم . والله وحده يعلم كم أضاع الشكل القديم من عبقريات حاولته فلم يف بحاجتها وأعجزها عن الانطلاق والنمو فإما أنها هجرت نظم الشعر هجراً تاماً غير راضية عما يسمح به الشكل القديم وإما أنها انصاعت إلى التقليد فى مذلة وشلت نموها وتطورها بقيوده وأغلاله .

دعنا نذكر فى هذا المضمار حقيقة لاشك فيها : أن المضمون الجديد لايمكن وضعه بتمام جدته فى الشكل القديم مهما يكن الشاعر قديرا . فإن قدم الشكل لا بد أن يحده بحدود وأن يفسد عليه الكثير من جدته . والشكل القديم عندنا لفرط قدمه وطول ما استعمل لا يفسد الكثير من جدة المضمون فحسب بل يفسدها إفسادا تاماً . ذلك أن العلاقة بين المضمون والشكل ليست كالعلاقة بين السائل وإنائه أو بين الحسناء وثيابها ، بحيث يمكنك ان تضع خمرا جديدة فى إناء قديم ، وأن تتصور حسناء فاتنة فى أسمال بالية . بل هى وحدة حيوية لا يمكن انفصامها . فالشكل ينبع من طبيعة المضمون والمضمون هو الذى يخلق الشكل ويحدده ، والمضمون من ناحية أخرى لا يصل إلينا إلا إذا اتخذ شكلا ، فالشكل هو الذى يحقق للمضمون بروزه إلى عالم الوجود ، وكلاهما يتعاون مع الآخر ويتفاعل معه حتى يخرج الاثنان من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل فيمتزجان امتزاجا تاماً فى عمل فنى .

هذا السببان ، تطاول العهد باستعمال الشكل القديم ، وكثرة التقليد فيه وغلبته عليه ، كانا كفيلين فى حد ذاتهما بأن يجعلاه غير صالح لحاجاتنا الجديدة ، مهما تكن طبيعة تشكيله ومهما يكن أساسه الإيقاعى . ولكن

عدم صلاحيته يزداد وضوحا حين نفكر فى طبيعته الموسيقية ، والأساس الإيقاعى الذى يقوم عليه .

فالبحر العربى المأثور ذو موسيقى حادة بارزة ، شديدة الجهر عنيفة الوقع على طبلة الأذن ، عظيمة الدرجة من التكرر والرتوب . وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث ولم تعد آذاننا تحتملها ، وأصبحنا نراها شيئا بدائياً لا يعجب به إلا ذوو الأذواق الفجة التى لم تنضج . وصرنا أميل إلى إيقاع أخف وقعا على الأذن وموسيقية أخفى أثراً وأقل بروزاً وحدة وأحوج إلى الذكاء وإرهاف السمع لالتقاطها وتتبعها .

وأنت إذا فكرت فى الإنسان البدائى ، وفى الطفل الإنسانى ، وجدت كليهما فى حواس بصره وشمه وسمعه معجباً بالحاد الصارخ البارز من الألوان والروائح والأنغام جميعاً . فالبدائى والطفل يعجبهما من الألوان ما كان صارخ الحمرة فاقع الصفرة أو حاد الخضرة ، ويعجبهما من الروائح ما كان حاد النفاذ فى الأنف قوى الغلبة على حاسة الشم ، ويعجبهما من الأنغام ما كان شديد الدوى عنيف القرع لطبلة الإذن ، ومن هنا اقتصار موسيقى الكثيرين من البدائيين على قرع الطبول . فإذا نضج الإنسان وارتقت ثقافته ونما ذوقه وتهذب حسه صار أميل إلى الألوان الخافتة والروائح الخفيفة التى لا تشم إلا هونا والأنغام الدقيقة المختفية التى تحتاج إلى ذكاء وإرهاف سمع حتى تلتقط وتتابع .

هذا السبب الثالث — حدة الوزن التقليدى وشدة وبروزه ، كان كفيلا بأن ينفرنا منه فى حد ذاته ، لكنه ازداد سوءا باقترانه بالسبب الثانى ، وهو كثرة التقليد الكاذب فى التاريخ الطويل للشعر العربى . فقد وجد المتشاعرون ذوو الأذواق الفجة والافتعالات الرخيصة فى هذا الوزن الحاد البارز ميداناً خصيباً لصراخهم ودويهم وطنينهم يغطون بها افتعالهم

العاطفى وابتذالهم الفكرى وفقرهم فى الطبيعة الفنية الصادقة . ومهما يكن فى شعرنا القديم من تراث صادق أصيل يحملنا على الاستماع إليه متحملين فى سبيل صدقه حدة نغمه وواجدين فى صدق نبراته الحية مايعوضنا عن بروز موسيقيته ، فإن ماغلب على الشكل القديم من تقليد كاذب الصراخ مفتعل الضجيج جعلنا ننفر نفوراً شديداً من هذا الشكل فى حد ذاته فصار لا يحمل إلى آذاننا إلا ذلك الدوى الكاذب الذى يصمها ، وبلغ من سوء الحال أن هذا الدوى الأجوف طغى على ما للصادق الأصيل من نغم حتى فأصبحنا نحتاج إلى جهد جهيد وعناء طويل قبل أن نستطيع استكشاف هذا الصادق الأصيل نفسه وتمييزه عن الكاذب المفتعل . ثم تذكر فى هذا المجال ما قلناه عن غلبة الإلقاء الخطابى على شعرنا حتى أصم آذاننا عن التقاط النغمات الصادقة البسيطة الحية التى كانت فى ذلك الشعر فى عصوره الأولى .

أضف الآن سبباً رابعاً : أن هذا الإيقاع الحاد بطبيعته يزيد من رتوبه وإملاله تنظيمه فى البحر التقليدى تنظيماً هندسياً مسرفاً فى السيمترية ، إذ بعد انقسام القصيدة إلى أبيات متساوية تماماً ينقسم البيت إلى شطرين متساويين متناظرين وينتهى كل بيت بنفس القافية والروى من مطالع القصيدة إلى نهايتها .

ومن العبث أن نظن أن إلغاء القافية والروى أو تنويعهما فى القصيدة الواحدة مع الاحتفاظ بهذا الشكل الهندسى السيمترى الشديد الانتظام والرتوب يكفى لتخفيف حدة الجرس أو ضيق القيود الشكلية . هذا شبيه بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقاً حين يطلب إلى « عشماوى » أن يوسع من الحبل حول عنقه قليلا حتى لايؤلمه ، غير متذكر أن ثقل جسمه سيشد الحبل بعد برهة شدة تخنقه وتكسر رقبته ! فالتفاعيل بجرسها الحاد البارز وتكررها المنتظم الرتيب ، وعددها الذى لايزيد ولاينقص بيتاً بعد بيت ، وانقسامها السيمترى إلى شطرين متناظرين ، تظل أغلالا ثقيلة مزهقة .

أما الحيلة الأخرى التى احتالها بعض شعرائنا المحدثين فى تنويع البحور فى القصيدة الواحدة بحيث تأتى كل بضعة أبيات على بحر مختلف ، فإنها لم تفعل شيئاً البتة فى تخفيف حدة الإيقاع ، وكل ما فعلته هو أن تحول القصيدة إلى حشد فظيع من الإيقاعات البارزة كل منها عنيف الوقع فى حد ذاته وهى فى اجتماعها فى قصيدة واحدة تصدر خليطاً لا يحتمل من أنواع الضجيج هو أشبه شىء بعويل نزلاء مستشفى المجانين كل منهم له عويل مختلف باختلاف دائه العقلى .

ربما يقول القارىء إن كلامنا هذا يهمل ما استباحه الشعراء من الزحافات والعلل . ولكننا لم ننس الزحافات ولا العلل ، إلا أنها جميعاً غير كافية فى النهاية ، فلا يزال الوزن التقليدى فى صورته الرتيبة شديد البروز عنيف الوقع طاغى الموسيقية . ولكن العجيب فى هذا الشأن أن الشعر العربى القديم كان أكثر زحافاً وعللا قبل أن يضع العروضيون قوانينهم ويحددوا ضوابطهم . فهناك إباحات يستبيحها شعراء الجاهلية بل يكثرون منها لكن نجدها تقل ثم تزول تماماً بعد وضع علم العروض والقافية .

هذا العلم فيما يبدو كان له أثر خبيث فى تقليل فرص التحرر والانطلاق والتنويع الإيقاعى والتنغيمى أمام الشعراء ، وفى إرغامهم على التقيد بالرتوب التام ، وفى زيادة تعود الآذان على الجرس الحاد التام الانضباط والتكرر . انظر مثلا فيما يستبيحه امرؤ القيس فى معلقته من زحاف فى مثل قوله :

« وقيعانها كأنه حب فلفل »

واسمه زحاف الطى ، وهو حذف الحرف الرابع الساكن من مفاعيلن فى الحشو فتصير مفاعلن . وعد إلى معلقته تجده يستخدم هذا الزحاف لا مرتين أو ثلاثاً بل اثنتى عشرة مرة ! بل يستعمل امرؤ القيس فى أحد أبياته :

« ألا رب يوم لك منهن صالح »

زحاف الكف وهو حذف السابع الساكن من مفاعيلن فتصير مفاعيل.

وسنرى فى الفصل الثانى من بابنا الثالث كيف تحمل ناقدة معاصرة على أحد شعرائنا حين يستعمل مثل هذا الزحاف فى بيت له فتقول إن البيت خارج على الوزن ومكسور كسراً لا يجبر !

أما زحاف الطى فكثير الورود فى الشعر القديم ، يستعمله طرفة فى معلقته ست مرات ، وزهير فى معلقته خمس مرات ، ويستعمله آخرون عديدون كلما نظموا على بحر الطويل ، ويستعمل أيضاً فى بحر البسيط بكثرة فى الشعر القديم ، بتحويل مستفعلن إلى مستعلن . ولكن استعماله فى البحرين يقل ثم ينعدم . وهل يجرؤ عليه أحد شعرائنا المقلدين فى هذين البحرين فى القرن العشرين ؟

وسيلة أخرى كان يلجأ اليها الشعراء القدامى للتخفيف من صرامة الإيقاع المكرر الرتيب ، بالإضافة إلى ما استعملوا من زحافات وعلل ، هى الخرم ، أى إسقاط الحرف الأول من البيت إذا ابتدأ بوتد مجموع ، مثل قول تأبط شراً :

إنى لمهد من ثنائى فقاصد به لابن عم الصدق شمس بن مالك

وقول جرير :

زار الفرزدق أهل العراق فلم يحظ فيهم ولم يحمد

ولكن العروضيين حين دونوا قواعدهم عدوه « قبيحاً » ، فهجره الشعراء إلا قليلا ، بل أصبح الرواة إذا رووا بيتاً قديماً فيه خرم تكرموا بإضافة واو العطف فى أوله حتى يسدوا هذا الخرم الذى لا تسيغه آذانهم التى استعبدها الإيقاع التام الانضباط العديم التنوع . وهل يجرؤ أحد

شعرائنا المحدثين على أن يأتى ببيت مخروم ؟ وكم قرأت أيها القارىء من قصيدة تبدأ بواو عطف لا لزوم لها سوى أن الشاعر جبن عن أن يأتى ببيته مخروماً ؟

هذا عن الإيقاع ، أما إباحات القافية التى استباحها الشعراء القدامى فكثيرة متنوعة ، وكتب العروض نفسها تحفل بعدد كبير من أمثلة الإقواء والإيطاء والإكفاء والإجازة والتضمين وغيرها مما يدلنا على أن هذه التنويعات التى تخفف حدة الجرس كانت كثيرة فى الشعر القديم لا تنفر منها الأذن العربية الصريحة ؛ حتى وضع علم العروض والقافية وعدت هذه الإباحات عيوباً قبيحة وصارت الآذان مستعبدة استعباداً تاماً للنغم التام الانضباط والرتوب . ولما كان مدونو الشعر القديم قد دونوه بعد وضع علم العروض والقافية فالله وحده يعلم كم «صحح» هؤلاء المدونون من أبيات قبل أن يدونوها لما رأوا فى إيقاعها أو قافيتها خروجاً على تلك القواعد . ومع ذلك بقى لنا العديد من الأمثلة على ما كان القدامى يجيزونه .

[illegible]نا يشير بعضهم فى العادة إلى المحاولات التى طرأت على الشعر الأندلسى و[illegible]يره من تخميس وتوشيح وما إليهما كمحاولات لإحداث شىء من التنويع فى الشكل القديم . ولا شك أن هذه المحاولات أحدثت شيئاً من التنويع كانت له طرافته وبهجته ، ولكنه كان فى حقيقته زيادة فى التقييد ولم يكن إقلالا منه . فهذه المحاولات التى يعجب بها الكثيرون أكثر مما تستحق انتهت إلى طريق مسدود ولم تفد المجرى العام للشعر العربى ، لأنها — إن نظرنا إليها من وجهة تخفيف حدة الإيقاع والنغم — اتخذت وجهة خاطئة ، فبدلا من أن تخفف من تلك القيود أضافت إليها قيوداً جديدة . ربما كانت تلك القيود المبتكرة فى أول عهدها ذات طرافة ، وربما قضت حاجة خاصة فى النفس الأندلسية إلى الزركشة ، ونحن لا نريد أن نشكك فى صدق دوافعها فى عصرها ، ولكنها لم تكن من النوع الذى يدفع بالشعر العربى

خطوة دائمة نحو هدف التطوير ، فلم يكن من شأنها أن يكون لها أكثر من أثر مؤقت ثم جفت قوالبها وانقطعت صلتها بالحياة فماتت . والنوع الوحيد الذى كان فيه تحطيم لأوزان الخليل هو الدوبيت أو الرباعى والكان وكان وسائر الفنون العامية . ولكن الشعراء تركوها للشعب وأبوا أن يتبعوا تحررها فى شعرهم الرسمى المنظوم بالفصحى فظل هذا مطيعاً ذليلا لقوانين الخليل .

وخشية أن يظن القارىء أننا نهدف من هذا إلى تحرير الشعر تحريراً تاماً من كل شكل منتظم ، نذكره بفصلنا الأول الذى علقنا به على مقالة إليوت ، حيث حاولنا أن نثبت أن نوعاً ما من الإيقاع المنتظم لازم الشعر لزوماً لا يمكن التحرر منه ، وعللنا هذا بطبيعة الانفعال العاطفى حين يهز الجسم والصوت والكيان الشامل للإنسان هزات ذات إيقاع منتظم . وكل ما نحاول الآن أن نحتج له هو أن نوع الإيقاع الذى تعرفه القصيدة العربية التقليدية لم يعد صالحاً لحاجاتنا الفنية والنفسية والذوقية للأسباب التى عددناها . وأن درجة الانتظام التى يتطلبها شكل القصيدة التقليدية زائدة الإسراف فى السيمترية والرتوب . أما وقد عرضنا هذه الأسباب التى تمنع الشكل القديم من أن يصلح للنهوض بحاجاتنا الشعرية المعاصرة ، فلننظر الآن فى مدى ما يسمح به الشكل الجديد فى هذا المجال .

الفصل الثانى

مزايا الشكل الجديد

دعنا نوضح منذ بداية هذا الفصل أننا لسنا نعنى أن كل المميزات التى سنعددها للشكل الجديد قد بلغت درجة النضج والكمال ، فإنها لا تزال فى بداياتها لم تستغل بعد استغلالا كاملا . ولكنها تحمل البشرى القوية بما نرجو حدوثه بعد طول اليأس والظلام السحيق الذى خيم على الشعر العربى قرونا .

فهذا الشكل الجديد — الذى كان أول من ابتكره نازك الملائكة وبدر شاكر السياب فى أواخر سنة ١٩٤٧ ، وتبعهما عبد الوهاب البياتى فى سنة ١٩٥٠ ، ثم تتابع عليه شعراء عديدون ينمونه ويستكشفون إمكانياته ، من أشهرهم خليل حاوى وخليل الخورى وصلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى وفدوى طوفان ونزار قبانى — نقول : هذا الشكل بمجرد جدته يسمح بنسمة من الهواء المتجدد أن تدخل شعرنا وتحركه بعد أن أغلقت عليه الأبواب وسدت دونه المنافذ عشرات من الأجيال . فهذا الشكل الجديد لم يثقل بعد بحمل ينوء به من التقليد ، ولم يرتبط بمعان مكررة وتراكيب مألوفة ابتذلتها كثرة الاستعمال وأرخصتها كثرة الكذب والافتعال .

ها نحن أولاء قد قلنا بكل صراحة إن مجرد جدته ميزة تحسب له . ليس هذا لأننا ممن يعدون كل جديد خيراً من كل قديم ، ولكن الشكل القديم عندنا قد بلغ الحال ببلاه وتهالكه وبابتذاله وعهارته حداً يجعل أى جديد خيراً منه . فالشكل القديم ميئوس منه يأساً باتاً ولا يحمل أى أمل المستقبل ، والجديد يحمل أملا قد يصدق وقد يخيب ولكنه خير من

اليأس البات . وهو وإن خاب ربما يفتح الطريق إلى محاولة أخرى تكون أكبر حكمة واقرب إلى احتمال النجاح .

ثم إن الشكل الجديد لاشك أخف جرساً وأخفى موسيقية وأقل دوياً وضجيجاً ، فعدم ارتباط الشاعر بعدد محدد من التفعيلات يسمح له بمجال طيب من تنويع الإيقاع ، وهو يهدم السيمترية الحادة البارزة للبيت ذى الشطرين ، فيريح الأذن من ذلك الوقع البدائى الرتيب الذى صار يؤلم الأذن الحساسة . وهذا هو ماينفر منه ذوى الأذواق التقليدية الذين أصمهم صراخ الشكل القديم عن أن يستمعوا إلى موسيقاه الخافتة نسبياً .

وقد أضفنا هذه الكلمة « نسبياً » لأننا سندعى فيما بعد أن الشكل الجديد إذ لا يزال مرتبطاً بالتفعيلة القديمة لم يتخلص تماماً من الموسيقية الحادة . ولكن دعنا نقول الآن إنه قد قطع إلى هذه الغاية شوطاً جديراً بالإعجاب والتشجيع . فمن الخطأ أن نظن أن الشكل الجديد باعتماده على التفعيلة الواحدة ذو إيقاع واحد متكرر ، فالحق أن إيقاعه كبير التعدد ، وسترى حين تطلع على ديوان من الدواوين الجديدة إذا أرهفت سمعك أن كل قصيدة لها إيقاع مختلف ، وأن كل مقطوعة أو جملة موسيقية فى نفس القصيدة ذات الوزن الواحد يدخلها تنويع دقيق فى الإيقاع . وسنرى وسائل الشعراء فى إحداث هذا التنويع .

وسر هذا التنوع والغنى الإيقاعى الذى حققه الشكل الجديد فى سنوات قليلات ، هو أن الشاعر لما نبذ الشكل الخارجى الموحد لموسيقى القصيدة ، التفت إلى تنمية الموسيقى الداخلية فى أجزاء القصيدة وأطلق لها المجال فى تنوعها . ومثال هذا هو المرأة التى تستغنى عن المساحيق والأصباغ التى تكسب جلدها طلاوة سطحية ، فتضطر إلى العناية بنظافة جلدها بل جسمها كله وتنمية صحته عملا بالقولة المشهورة : النظافة الداخلية تأتى أولا . أما

الشكل القديم الجاهز فكان أشبه بالأصباغ الصارخة توضع على البشرة فتخفى على ذى النظرة السطحية ما قد يكون تحتها من بشاعة .

وحديثنا الآن عن شاعر صادق الشاعرية يتخذ الشكل الجديد كما ينبغى أن يتخذه ، فينمى موسيقاه الداخلية تعويضاً عما نبذه من قالب خارجى جاهز . ولكن ما أكثر ما قرأت من إنتاجات متشاعرين هرعوا إلى الشكل الجديد فرحين بخلاصهم من صرامة الشكل الخارجى ، غير دارين أن هذا يلزمهم بتنمية الإيقاع والنغم الداخلى وتنويعه ، فلم يفعلوا شيئا إلا أن رصوا جملا مبتسرة مخلطة كريهة التضارب والتطاحن ، وهذه حقيقة سنعود إليها حين نتحدث عن أخطار الشكل الجديد .

بل إن بساطة الأساس الإيقاعى الذى يقوم عليه الشكل الجديد ، وهو التفعيلة الواحدة التى يستعملها الشاعر بأى عدد يحتاج إليه حاجة عضوية فى كل جملة موسيقية ، هذه البساطة التى لا تتقيد بقوانين عديدة صارمة وشكل تام التحدد ، هى التى فتحت للشاعر المجال لعدد لا ينتهى من وسائل تنوع الإيقاع والنغم . حتى يصير لكل قصيدة طراز موسيقى خاص بها . ولسنا ندعى أن شعراءنا قد نجحوا تماماً فى الوصول إلى هذه الغاية ، ولكنهم لاشك سائرون فى الطريق الصحيح إليها ، وهذا هو المطمح الأعلى الذى يحاوله الشعر الجديد حتى يقارب فى ذلك ما تستطيعه الآداب الناضجة الغنية . ولعلك تعرف أن الشعر الإنجليزى موزون أغلبه على أساس إيقاعى واحد غاية فى البساطة ، هو البحر اليامبيكى الذى يقوم على تفعيلة مكونة من مقطعين أولهما غير منبور وثانيهما منبور . ولكن هذا الأساس الإيقاعى البسيط الخالى من التعقيد المليء بالإباحات هو الذى أتاح لذلك الشعر ما بلغه من الغنى العظيم والتنوع الذى لا يتناهى . بينما الشكل القائم على قوانين صارمة تامة الانضباط والرتوب لا يسمح بالتنويع وينتهى سريعاً إلى الاختناق بصرامة قوانينه . وإن شككت فى هذا فعد إلى ديوان

« الكنز الذهبي » — وهو أول كتاب يدرسه المبتدئون في دراسة الشعر الإنجليزي — وانظر كيف أن كل قصيدة على البحر اليامبيكي من هذه المختارات الشعرية لها طرازها الموسيقي الخاص بها الذي لا يتكرر في قصيدة أخرى على نفس البحر .

هذه البساطة الشكلية الأساسية التي تسمح لشعرائنا بالتنويع الإيقاعي والتنغيمي ، هي التي مكنت شعراءنا الجدد من العودة إلى الاقتراب من لغة الكلام الحية . ولكن هذه ميزة هامة من ميزات الشكل الجديد نريد أن نفرد لها فصلا خاصا .



الفصل الثالث

اللغة الحية فى الشكل الجديد

لما تخلص شعرائنا الجدد من الشكل القديم وحدوده الخانقة ، استطاعوا أن يتجهوا إلى حياتنا الواقعة النابضة وأن يلتقطوا عدداً لا بأس به من أنغامها الحية ، وأن يقتنصوا مجموعة طيبة من صورها وتجاربها المتدفقة الزاخرة ، وأن يستجيبوا لروح الشعب ويتعاطفوا مع تجارب الناس البسطاء العاديين . وهو أمر لم يكن مستطاعاً فى نطاق الشكل القديم للأسباب المتعددة التى شرحنا سابقاً فلسنا نحتاج هنا إلى تكرارها ، بل نحيل إليها القارىء المهتم واحدة واحدة حتى يتأكد بنفسه من أنها كانت فى إفرادها ومجموعها تحجز الشاعر عن العودة إلى الاتصال بروح الشعب الحية .

لسنا ندعى أن الشعر الجديد — هنا أيضاً — قد بلغ الغاية فى هذا المضمار ، فإن ارتباطه بالتفعيلة القديمة لايزال يحده بحدود ، ويقعد به عن تمام الحيوية . ولكنه مع ذلك قد نجح إلى حد طيب يستحق الإعجاب والتشجيع فى إمتاعنا بعدد من النبرات الحية التى نسمعها فى واقع حياتنا فى كلام الناس . استمع إلى هذه الأمثلة من ديوان واحد هو «الناس فى بلادى» (ومجرد هذا العنوان له مغزى فيما نحن بصدده) للشاعر صلاح عبد الصبور . وقارن فيها بين الحرية الجديدة التى يسمح بها الشكل الجديد وبين ما لا يزال يقيده من التزام التفعيلة العروضية بأساسها الإيقاعى القديم .

١ — فحين يقبل المساء ، يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب .

يهب ثلة الرفاق ، فض مجلس السمر

« إلى اللقاء » — وافترقنا — « نلتقى مساء غد »

« الرخ مات — فاحترس الشاه مات

« لم ينجه التدبير ، إنى لاعب خطير

« إلى اللقاء » — وافترقنا — « نلتقى مساء غد »

(هذه حكاية صادقة لأسلوب الحديث — وإن تكن فى لغة معربة — بما يمتلىء به من الجمل القصيرة والتعبيرات المعترضة والانقلابات السريعة مع تغير الفكرة وتموج العاطفة . والبيت الأول جيد التصوير بإيقاعه ونغمه لما يؤديه من المعانى وما يصفه من الحركة) .

٢ — كان زهران غلاماً

أمه سمراء . . والأب مولد

وبعينه وسامه

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبوزيد سلامه

ممسكا سيفاً . . وتحت الوشم نبش كالكتابه

اسم قريه

دنشواى

(انظر كيف استطاع الشكل الذى لا يرتبط بعدد محدد من التفاعيل أن ينساق مع تقسيمات المعنى وموجات العاطفة ، فالتقط بذلك ما فى أسلوب السرد الواقعى من تهدج حىّ) .

٣ — كان يا ما كان أن زفت لزهران جميلة

كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاماً . . وغلاماً

كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله

ونمت فى قلب زهران شجيره

ساقها سوداء من طين الحياه

فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا

عندما مر بظهر السوق يوماً

ذات يوم

(إذا أنعمت النظر فى هذه الأبيات وجدت أنها ليست تطول وتقصر كيفما تفق ، ولا لاستتمام المعنى اللغوى وحده ، بل مع تهدجات العاطفة وتلاعبها بالنفس الصادر من الرئتين ، كما نسمع فى نبرات الحديث الذى يتراوح بين رقة غنائية وحنان فيطول تهدجه ، وبين غضب وحقد فيتقطع ويحتد) .

٤ — وفى الليل كنت أنام على حجر أمى

وأحلم فى غفوتى بالبشر

وعسف القـــدر

وبالموت حين يدك الحياه

وبالسندباد وبالعاصفه

وبالغول فى قصره المـارد

فأصرخ رعباً

وتهتف أمى باسم النبى

(هذه الجمل القصيرة السريعة المتتابعة تحكى تقلبات الأحلام المتعاقبة

المزعجة التى تتعاوره فى نومه القلق المضطرب . أما الصيحة الصادقة التى تصيحها الأم فأوضح من أن تحتاج إلى شرح) .

٥ — وجه حبيبى خيمة من نور

شعر حبيبى حقل حنطه

خدا حبيبى فلقتا رمان

جيد حبيبى مقلع من الرخام

نهدا حبيبى طائران توأمان أزغبان

حضن حبيبى واحة من الكروم والعطور

الكنز والجنة والسلام والأمان

قرب حبيبى

يقول الأستاذ بدر الديب فى تقديمه لهذا الديوان إن هذه الأبيات تستثير التوراة — وهو يعنى مزامير داود — وهذا صحيح ، ولكنها تستثير أيضاً نظير هذه الصور والأنغام فى شعرنا الدارج ، من أمثال : « عيونها . . عيون غزلان . وشعرها . . سبل جمال . ومناخيرها . . نبقة من الشام . وحنكها . . خاتم سليمان . وسنانها . . لولى ومرجان . ورقبتها . . بلاط حمام . وصدرها . . لخلين رمان . » وأرجو أن يكون القارىء قد لاحظ أن كلمة « حبيبى » التى تتكرر فى الأبيات لها نبرة مختلفة تماماً عن نبرة كلمة « الحبيب » حين تأتى فى الشعر المقلد . فنبرتها هنا هى النبرة الحية الساخنة المتهدجة التى نسمعها فى كلامنا الواقع وفى الجيد من أغانينا . وفى البيت الأخير القصير الرائع على بساطته تبلغ هذه الكلمة أقصى حلاوتها وشجوها ويتهدج بها الصوت بأعمق حنانه ويعطى الكلمة أكبر قيمتها العاطفية حتى ليخيل إلينا أننا ندرك قيمتها الكاملة للمرة الأولى

فى حياتنا . وهذا ما يفعله الشعر الصادق بألفاظ اللغة) .

٦ — بالأمس فى نومى رأيت الشيخ محي الدين

مجذوب حارتى العجوز

وكان فى حياته يعاين الإله

تصورى ! ويجتلى سناه

(هذه الصيحة الاعتراضية التى يبدأ بها البيت الأخير من أجود الحكاية لأسلوب الحديث الحى . وهكذا يلتقط الشعر الصادق نبراتنا النابضة ويرتفع بها من عاميتها الدراجة إلى ذروة الشعر . تأمل كيف يمزج هذا التعبير كما يستعمله الشاعر بين ما يدعيه المتحدث من تهكم وعدم تصديق، و بين ما يختفى تحت هذا القناع المتهكم من عجب و حيرة . . من يدرى لعل ذلك المجذوب كان يعاين الإله حقاً !) .

٧ — وقال لى — وصوته العميق كالنغم —

« يا صاح أنت تابعى

فقم معى

رد مشرعى

فالأمر فى الديوان قم »

— يا شيخ محي الدين إننى كسير

— لا يكسر الجناح يا إنسان والإنسان داء قلبه النسيان

— يا شيخ محيى الدين إننى صغير

— بل كلنا صغار . . . الحبيب وحده هو الكبير

(هذه أبيات تبلغ درجة عالية فى صدقها فى حكاية أسلوب الحديث ودقتها فى التقاط أنغام الكلام الحى . انظر كيف تتفاوت بين القصر حين تردد جملا طلبية سريعة خاطفة ، وبين الطول حين تحكى أسلوب الجدل ومحاولة الإقناع . ولاحظ أن هنا شخصيتين مختلفتين تتحدث كل منهما بأسلوب مختلف النبرة ، وانظر كيف تدل نبرة « يا شيخ محي الدين » على التخاذل والاحتجاج الضعيف المتراخى . ثم تأمل كيف يقترب أسلوب الشيخ من أسلوب أمثاله من المتصوفة فى جمعه بين الهدوء العميق الناشىء عن عمق العقيدة وبين تكلفهم الشدة والحدة فى مخاطبة الناس العاديين ليقنعوهم ويستحثوهم . أولا تسمع الاختلاف بين نبرة الغلام الحدث وبين نبرة الشيخ الكبير الذى حنكته التجربة وتمام السن) .

وقد ركزنا استشهادنا على الأمثلة السهلة التى نرجو أن يراها جميع القراء بدون عناء . ولكن القارىء سيهتدى بعد تأمل إلى أن صدق الأسلوب الشعرى لا يقتصر على ما فيه من استعمالات واضحة لأساليب عامية أوقريبة من العامية ، بل إن الشكل الجديد ببساطته الأساسية يسمح للشاعر بالتقاط أنغام دقيقة من واقع الحديث . استمع إلى الأبيات التالية لنفس الشاعر فلن ترى فيها عامية ظاهرة ، ولكنها كبيرة الاقتراب من لهجة العربى المعاصر حين يغلى صدره بنظير العاطفة المحكية . وهى موجهة « إلى جندى غاصب » :

« .. أنقتلك

من قبل أن تقتلنى سأقتلك

من قبل أن تغوص فى دمى

أغوص فى دمك

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكم السلاح بيننا

وفى ديوان « الناس فى بلادى » أمثلة عديدة من هذا النوع . وواضح أن هذا التموج من مدج العاطفة والمطابقة الصادقة بين إيقاع الجمل الشعرية وبين تقطيعات الفكرة والانفعال طولا وقصراً ، واشتداداً وارتخاء ، ما عدنا نستطيعه فى نطاق الشكل التقليدى للقصيدة بعددها المحدد من التفاعيل وانقسام كل بيت فيها إلى شطرين متساويين . حقاً إن الجميح وغيره من الشعراء القدامى كانوا يستطيعون ذلك ، ولكن ما قدروا عليه يكون من العبث أن نظن أننا نحن نقدر عليه .

لكن هذه النبرات الحية القريبة من لغة الكلام هى سبب آخر فى تنفير ذوى الأذواق المقلدة عن هذا الشعر الجديد . فإنهم يرونها إرخاصاً للغة الشعر التى يجب فى نظرهم أن تظل عزيزة عالية مترفعة على لغة الكلام العادى . لا يدرون أن من أعظم مزايا الشعر لا أنه يترفع عن لغة الكلام بل أنه يرتفع بها ، فهو يبدأ منها — مما سمعته أذنا الشاعر فعلا من التراكيب والنبرات والأنغام والإيقاعات فى لغة الكلام — ثم يزيدها شحذاً وصقلا ويزيدها تركيزاً وشحناً ، وبهذا تصل كلمات اللغة فى الشعر إلى أقصى غناها وأتم قيمتها وأقواها حملا للمعانى وشحناً بالعواطف واستدعاء للتجارب .

ولعلك لاحظت فى الأمثلة التى أعطيناها ميزة التركيز هذه . فإن الشكل الجديد يعفى الشاعر من ضرورة الإطناب والحشو لا لغرض إلا إكمال الوزن الشعرى والوصول إلى القافية . فالشاعر يستطيع أن يقف ما أن ينتهى معناه وموجته العاطفية فى جملته الموسيقية ، ثم يستأنف جملة أخرى

مع حلقة أخرى من الفكرة وموجة أخرى من العاطفة . وهو لذلك قادر على درجة من التركيز لم تعد تتاح لنا إذا استعملنا الشكل القديم الذى يضطر أكبر شعرائنا مقدرة عليه إلى كثير من الحشو والإطناب حتى يستتموا العدد المحدد من التفاعيل ويصلوا إلى القافية المفروضة برويها اللازم — وما أكبر الفظائع التى تضطر القافية برويها أكثر شعرائنا حذقاً ودربة إلى ارتكابها فى نظمهم على الشكل القديم .



الفصل الرابع

الوحدة الحيوية فى الشكل الجديد

هذا التركيز بدوره قد مكن شعراءنا الجدد من إغنائنا بعدد من الصور الزاخرة ، الدافقة بحيوية التجربة ونبض الحياة وحرارتها . وهى صور غنية فى تنوعها ولكنها تجمع بينها وحدة عضوية لم نعد نستطيعها فى الشكل التقليدى . حقاً إن كثيراً من القصائد المأثورة فى تراثنا الشعرى الأصيل — كقصيدة الجميح التى درسناها — لها وحدة حيوية قوية تنتج عنها وحدة فنية رائعة تؤلف بين عواطفها المتباينة ، ولكن أغلب القصائد فى هذا التراث لا تحقق هاتين الوحدتين ، وهو أمر لم يكن يتطلبه القدامى فليس لنا أن نعيب عليهم خلو انتاجهم منه ، ولكننا نحن صرنا الآن نتطلبه ونصر عليه . فإن كنا نسامح القدامى على خلو إنتاجهم من الوحدة الفنية فإننا لا نسامح شعراءنا المقلدين فيما يجترمون من شناعات التبدد والتشتيت . ولكن ما داموا يتخذون الشكل القديم فإنهم يكتفون بما يكسبه القصيدة من وحدة شكلية خارجية ولا يلتفتون إلى تنمية الوحدة الداخلية . أما الشعراء الجدد فإنهم حين طرحوا تلك الوحدة السطحية انتبهوا إلى وجوب تنمية الوحدة العضوية .

ولكن لا بد هنا أن نشرح المقصود بهذه الوحدة ، فإن الكثيرين لا يفهمون هذا المقصود ، فيظنون أن مدلولها هو اقتصار القصيدة على تجربة واحدة أو عاطفة واحدة . ولكن الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف فى قصيدته ، إنما تشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة فى الوجود أو فى موقف

النفس البشرية منه . أنعم النظر فى هذا المثال الرائع من ديوان « الناس فى بلادى » ، لترى كيف تجتمع هذه الصور الكثيرة المتعددة على استجلاء وحدة الحياة فى مختلف مجالى نشاطها وتوحد نظرة الشاعر إليها فى موقف نفسانى معين :

فى الفجر يا صديقتى تولد نفسى من جديد
كل صباح احتفى بعيدها السعيد
ما زلت حيا ! فرحتى ! ما زلت والكلام والسباب والسعال
وشاطىء البحار ما يزال يقذف الأصداف واللآل
والسحب ما تزال
تسح ، والمخاض يلجىء النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت
لعبة العريس والعروس ، والتبات والنبات
والورد فى خــــد البنات
وعند شط النهر عاشقان سارحان . . .

لو لم يكن لصلاح عبد الصبور إلا هذه الأبيات لكفت دليلا على صدق شاعريته . انظر كيف وضع الشاعر إصبعه بدقة وثقة على عرق الحياة النابض فى مختلف مجال النشاط الطبيعى والبشرى ، من مجىء الفجر واستيقاظ الجسد والروح فيه ، والبحار القاذفة ، والسحب الهاطلة ، ومخاض النساء ، وانسياب النهر ، ولعب الأطفال الذين يلعبون لعبة الجنس البدائية ببراءة دون أن يفقهوا الجنس بعد ، والعاشقين الناضجين اللذين يعرفان ما هما بسبيله وما يحلمان بتحقيقه . واستمع إلى امتزاج كل تلك الأصوات

الطبيعية للبحر والمطر والنهر بكلام الناس وسبابهم وسعالهم وصياح الأطفال ونجوى العاشقين .

هذا العالم الزاخر المائج يقتنصه الشاعر فى تركيز عظيم وتنغيم كبير التنوع يتحد فى النهاية فى وحدة عضوية حية تقرب القارىء من التكهرب بكهرباء وحدة الحياة برغم تنوعها العظيم ، لأنها تقنعه فنياً — حتى إن لم يقتنع فلسفياً — بهذه الوحدة المختفية وراء جميع هذه المظاهر . فكل صورة يرسمها الشاعر جزء عضوى من هذه الوحدة الشاملة ، وبرغم تعدد الانفعالات بين صداقة الناس فى كلامهم الودى وتشاحنهم فى سبابهم ، وبين لهو الأطفال وألم النساء وسروح العاشقين ، وبرغم تعدد مظاهر الوجود نفسه بين لآلىء وأصداف ، فإن الشاعر فى موقفه الفنى الموحد يتخذها جميعاً دلائل على نبض الحياة وتدفقها . فألم النساء وإن أصدر نبرة تبدو نافرة فى ظاهرها هو الألم الذى يؤذن بولادة حياة جديدة ، حتى سعال الناس يطرب الشاعر اسماعه ، فهو دليل على أنهم ما زالوا أحياء وأنه هو ما زال حياً يسمعهم ويخفق قلبه لسعالهم .

والمفتاح إلى موقف الشاعر تجده فى البيت الأول ، فتفهم أن الشاعر قضى ليلة أليمة من الكرب والهموم ، ثقلت عليه فيها الأفكار المتشائمة السوداء . وتملكه اليأس المميت ، ولكن جاء الفجر فانتعشت بمجيئه روحه ، وتجدد أمله ، وهى تجربة تحدث لنا جميعاً ، وأدرك حقيقة بسيطة عظيمة فى بساطتها : أنه برغم كل همومه وآلامه ما زال حياً (واستمع هنا إلى تعبيره الرائع الحى : « ما زلت حياً ! فرحتى ! » وانظر فى صدق التقاطه لنبرة الكلام الواقعى ، وكيف يرتقى بصيحتنا العامية : يافرحتى ! إلى قمة النشوة الشعرية) ومن هنا أخذ يتلمس دلائل الأمل فى نشاط الحياة واستمرارها وتجددها المتصل . وهو لم يغمض عينه ولم يسد أذنه عن مافى الحياة من

تشاحن ومرض وألم ، ولكنها جميعاً تدل على استمرار الحياة وصراعها ضد الفناء ، فهى — له الآن فى موقفه المستبشر مع مجىء الفجر — خير من الموت[1] .

(١) حين بلغت هذه المرحلة فى المحاضرات التى بنى عليها هذا الكتاب بدأ طلبتى يتقبلون الشعر الجديد ويطربون له ، وكان أكثرهم من خصوم هذا الشعر وأعداء شكله الجديد . وإنما أذكر هذا كشاهد على صحة دفاعى عن هذا الشعر ، وبشارة بما نرجو تحقيقه من تبدل الأذواق .

وقد قرأت على طلبتى مثالا آخر على الوحدة الحيوية فى الشعر الجديد ، هو قصيدة جيلى عبد الرحمن « أطفال حارة زهرة الربيع » . ويستطيع القارىء أن يرجع إليها فى ديوان « قصائد من السودان » وأن يقرأ تحليلا كتبناه لها فى كتابنا « الاتجاهات الشعرية فى السودان » ص ١٣٥ — ١٤١ ، وربما يكون فى هذا التحليل زيادة الإقناع .

الفصل الخامس

الشكل الجديد والتراث الغربي

ذكر الأستاذ بدر الديب في مقدمته لديوان « الناس في بلادي » ميزة أخرى هامة للشكل الجديد ، هي صلاحيته لنقل ما استوعبه الشاعر من التراث الغربي ، وتمكينه الشعراء من تقليد نغم الشعر الأوروبي ، ووضع أعمالهم الشعرية الجديدة داخل تراث أوسع .

وهذه في حد ذاتها ميزة جد عظيمة ، فإن شعرنا لا يحتاج إلى شيء قدر ما يحتاج إلى أن توسع آفاقه ، وأن يخرج من انغلاقه الطويل على نفسه واجتراره لمعانيه المحدودة ، وأن يطعم بالصالح من القيم الفنية المغايرة والتجارب الإنسانية المختلفة ووسائل الصنعة الأدبية غير المعروفة فيه ، ولا تظننا نحتاج إلى أن نطيل الحديث في هذه الحاجة الماسة فقد كتب فيها الكثير في نقدنا المعاصر ، وقارن المقارنون بين ما تحقق لنثرنا الحديث من النمو والغنى والتنوع بسبب تثقف الناثرين بالثقافات الغربية الحية ، وبين ما لا يزال فيه شعرنا من الفقر وضيق الأفق والضحالة والفجاجة بسبب انعزاله عن تلك الثقافات .

فالشكل الجديد بتحرر نظامه التشكيلي وسماحه بقدر طيب من التنوع في الإيقاع والنظم يتيح للشاعر الجديد في هذا المجال مالم يكن يتيحه له الشكل التقليدي بجرسه الزائد الحدة وحدوده الشديدة الرتوب والانضباط . بل إن بعض الأوزان المأثورة حين تستعمل في الشكل الجديد تقترب بعض الاقتراب من الأساس الإيقاعي للشعر الإنجليزي كما سنرى فيما بعد .

والقارىء الذي يطالع شعر عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور

ويكون له إلمام بالشعر الإنجليزى الحديث سيجد أمثلة عديدة من الصور والخيالات التى استوحى فيها الشاعر العربى ذلك التراث الأجنبى ، بل سيجد عدداً من الأبيات مأخوذة بأكملها من ذلك التراث . والأستاذ بدر الديب بعد أن يثبت مثالا من هذه الأبيات من شعر عبد الصبور يدافع عن الشاعر بأن يقول إنه « لا يستثير معنى البيت عند الشاعر اليوت، الذى جاء البيت بنصه تقريباً عنده ، بل يستثير تراث اليوت الشعرى » .

والأستاذ الديب محق فى هذا الدفاع مصيب فى هذا التعليل . فالحق أننا نكون ظالمين إذا ادعينا أن شعراءنا الجدد يتبعون نهج إليوت لمجرد التقليد . ولعل الأقرب إلى الصواب وإلى العدل أن نقول إنهم يتبعون نهجه لأنهم مدفوعون بدوافع قريبة من تلك التى دفعته إلى ثورته القوية على مصطلح الشعر الرومانسى فى ختام القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين والتى حدت به إلى ابتكار نهجه الجديد وتنميته . فلا شك أن المثقف الحديث فى بلادنا إذا كان واسع الثقافة قوى التفكير ، مرهف الحساسية يقظ الضمير ، يجد نفسه الآن فى مشاكل حياتنا المعاصرة فى موقف قريب من موقف إليوت فى بدء القرن العشرين . ولا شك أن مايعانيه شعرنا من غلبة التقليد الميت والتعبير المتكلف لا يقل إن لم يزد عن ما كان يعانيه الشعر الرومانسى المصطنع حين قام اليوت يحطم أشكاله وأكليشيهاته ورموزه .

لسنا ندعى أن شعراءنا الجدد كانوا يستطيعون أن يسلكوا هذا النهج الجديد لو لم يطلعوا على إليوت ويتعلموا منه كيف يتفهمون موقفهم وكيف يعبرون عن نفوسهم وكيف يحررون لغتهم الشعرية . ولكن هذه استفادة جد مشروعة ، وهى بالضبط ما تعنى به الآداب العالمية وتوسع به من آفاقها وتنجو به من اجترارها لمعانيها وتخرج به على حدودها المحلية الضيقة لتحقق الوصلة بالروح الإنسانية الشاملة . واليوت نفسه قد بدأ نهجه الجديد بالأخذ الكثير من غيره من الشعراء فى أمريكا وفرنسا ، وقد اعترف بما أخذ .

أفليس من الغرور البغيض والعنجهية التي لا تحتمل أن نسخر من شعرائنا لأخذهم عن الغرب حين نرى أمم الغرب نفسها لم تصل إلى ما بلغته من غنى ثقافى ونضج فنى إلا لجرأتها غير المتحرجة على الأخذ بعضها من البعض وعلى الأخذ من الآداب الشرقية أيضاً ؟ انظر كيف أخذ الشعر الإنجليزى فى عقوده المتعاقبة من كل أشعار العالم المعروفة وكيف يتغير المصدر الأساسى لإلهامه الجديد كل عقد من السنين تقريباً . تارة يأخذ من الأدب الفرنسى ، وتارة يلجأ إلى الألمانى ، ثم يعود إلى الفرنسى ، ثم يستكشف الإيطالى والأسبانى والفارسى ، ثم يتجه إلى الروسى ، ثم يبعد فى استكشافه فيصل إلى الصينى واليابانى . بل أدبنا العربى القديم نفسه كان مما استكشفه الشعراء الإنجليز واستوحوه فى عدد من الإنتاجات التى تحتل محلها المرموق فى أدبهم (انظر مثلا قصيدة تنيسون المشهورة « لوكسلى هول » التى نظمها تنيسون بعد أن قرأ ترجمة معلقاتنا السبع وبدأها باستيقاف صحبه على الطلول !) حتى لنكاد نقول إنه ما من تراث أدبى يستحق النقل لأمة من الأمم البشرية إلا اطلع عليه أدباء الإنجليزية وشعراؤها واقتبسوا منه عن عمد وأغنوا به تراثهم . وهم يفخرون بما فعلوا ولا يتحرجون منه . بعد ذلك نترفع نحن — فى فقرنا الفكرى والأدبى والفنى — على الأخذ من الآخرين !

هنا سيقول الكثيرون : إننا نسمح لشعرائنا بأن يأخذوا من التراث الغربى لكن بشرط أن يكون ما يأخذونه منسجماً مع طبيعتنا غير متناف الخ . . . ولكن كيف نعرف ما ينسجم وما لا ينسجم إلا حينما نجربه فعلا ونحاول إدخاله فى شعرنا فعلا ، فإما أن يقبله شعرنا وإما أن ينفيه ؟ وما أدرانا لعل ما يختلف الآن مع طبيعتنا يكون له أثر حميد فى تغيير طبيعتنا هذه إلى ما هو أحسن وأعمق نفاذاً وأوسع مجالا ؟ وهل طبيعتنا هذه مكتوب عليها التحجر وعدم التغير أو هل هى كاملة مبرأة من كل نقص وعيب فهى لا تحتاج إلى إكمال وتنمية وتطوير ؟

إن كان لهذا مغزى فمغزاه أننا يجب أن نرحب بمحاولات شعرائنا الجدد فى إغناء تراثنا القومى بالأخذ عن الآداب الأخرى ، وأن نصبر على محاولاتهم تلك مهما تتعثر خطاها وتأخذ طريقاً يتضح فيما بعد أنها لم تكن سوية ، ومهما يفاجئونا بالغريب الذى ينفر منه ذوقنا الراهن والذى لا يبدو ملائماً لطبيعتنا الخاصة . فالوسيلة الوحيدة الممكنة فى هذا المجال هى وسيلة التجربة والخطأ ثم الاستفادة من الخطأ . نصبر عليهم حتى يصلوا إلى درجة الهضم السليم والتمثل الصحيح لما يأخذونه عن الغير فيحيلوه إلى عناصر حية تلتحم بذات أنفسهم وتنسجم فى وحدة عضوية داخل كينونتهم الفكرية والفنية . هذا هو الطريق الواحد الذى لا ثانى له إلى غناء تراثنا الشعرى إن كنا نريد له إغناء .

بل يكفى فى هذا المجال أن نتذكر الميدانين العظيمين اللذين لا يزال شعرنا قديمه وجديده مقصراً فيهما أفدح التقصير ، ميدان الشعر القصصى وميدان الشعر الدرامى . وواضح كل الوضوح لكل ذى نظرة نزيهة أننا لن نأتى بشىء ذى قيمة فى كلا الميدانين إلا إذا تعلمنا تعلماً عامداً من التراث الغربى كما تعلمنا منه فن الرواية النثرية والمسرحية النثرية . وهنا تتجلى ميزة عظيمة أخيرة للشكل الجديد لم نعرض لها حتى الآن لأننا كنا نقصر كلامنا على الشعر الغنائى .

والقارىء الذى يعرف الطبيعة الحقة لكل من الشعر القصصى والشعر الدرامى لن يحتاج إلى أن نطيل فى التدليل على هذه الحقيقة : إن الشكل التقليدى للقصيدة يعجز عجزاً تاماً عن النهوض بهذين الفنين . فجميع عيوبه التى عددناها فى الفصل الأول فى هذا الباب تحطم الأسلوب الشعرى القصصى وتحطم الأسلوب الشعرى الدرامى تحطيما لا يتحقق بعده لهما قيام فى الشكل القديم . ولكن ها نحن أولاء نرى فى الشكل الجديد ، للمرة الأولى فى تاريخنا الشعرى الطويل ، الأداة الصالحة لحمل هذين الفنين العظيمى الشأن .

فالشكل الجديد بحريته فى عدد التفاعيل للبيت الواحد ، وبتخلصه من سيمترية البيت ذى المصراعين ، وبسهولة تخلصه من القافية حين لا يحتاج إليها دون أن يكون هذا التخلص مفتعلا متناقضاً مع السيمترية وحدة الإيقاع ، وبما له من نصيب غير قليل من بساطة الإيقاع وخفوت الجرس وخفاء الموسيقية وإمكان البعد عن الضجيج والرنين حين لا يحتاج إليهما ، وبما له من قدرة طيبة على تنويع الإيقاع والنغم وتجنب الرتوب والإملال — بكل هذه المزايا الجليلة التى نرجو لها اطراد النمو يستطيع الشكل الجديد أن يحقق ما عجز الشكل التقليدى عنه من مطاوعة التأليف فى فنى القصص الشعرى والدرامة الشعرية ، كما يصلح لما لم يكن الشكل التقليدى يصلح له قط من نقل التراث الأجنبى فى هذين الفنين فى لغة شعرية لا تثير سخرية من يفهم الطبيعة الحقة لهذين الفنين[١] .

---

(١) من هـذا الفصل يدرك القارىء أن موقفنا من تطعيم أدبنا الخالق بالتراث الغربى يختلف عن موقفنا الذى عبرنا عنه فى كتب سابقة من محاولة بعض نقادنا أن يطبقوا مقاييس النقد الغربى فى دراسة تراثنا الأدبى . ولا نظننا نحتاج إلى الاسهاب فى تعليل هذا الاختلاف . فالفرق واضح بين تطعيم أدبنا « الخالق » الجديد بالتراث الغربى ، وبين إقحام مقاييس النقد الغربى على تراث تختلف طبيعته عن طبيعة الآداب التى استنبطت تلك المقاييس منها ، وإنتاجنا الوحيد الذى يجوز لنا فيه أن ندرسه بالمقاييس الغربية هو ، لا ما أنتجه العرب قديماً ، بل ما ينتجه أدباؤنا الجدد المتأثرون بالقيم الغربية . وحتى هنا ينبغى أن نحذر من الاسراف فى محاكمتهم بما استطاع الغرب أن ينتجه بعد قرون من الأدب الحى النامى المتطور .

الفصل السادس

أخطار الشكل الجديد

أما وقد وصفنا بعض الميزات التى نراها للشكل الجديد وبعض الآمال التى نعقدها عليه ، فلننبه الآن إلى عدد من الأخطار المحدقة به ، وبعدها نعرض لنقص أصيل فيه نعتقد أنه سيعقد به عن أن يكون صالحاً كل الصلاحية لحمل طبيعتنا الفنية المتطورة إن لم يدخله تعديل على أساسه الإيقاعى .

أما الأخطار فأولها أنه بسهولته الظاهرة ونبذه لقيود الشكل القديمة الصارمة يجعل من السهل دخول المتطفلين عليه . هؤلاء الذين تغريهم هذه السهولة الظاهرة ولا يدرون أنها تخفى تحتها نظاماً دقيقاً يجب أن يأخذ الشعر به نفسه وكبحاً قوياً يجب أن يلزم به انسياب ألفاظه حتى لا تتحول إلى فيض كاسح من الهراء والهذيان .

أولئك المتطفلون قد يرقصون طرباً لتخلصهم من الشكل العروضى المأثور بعدده المحدد من التفاعيل وسيمتريته القاسية وقافيته المطردة ، ولا يلتفتون إلى أن هدمهم الموسيقى السطحية للشكل القديم يجب أن يعوضوه بما قد يكون أقسى امتحاناً للشاعرية وأكبر استلزاماً للطبيعة الفنية الناضجة ، نعنى تنمية الموسيقى الداخلية للقصيدة كوحدة فنية متكاملة حتى يكون لكل قصيدة طرازها الموسيقى الخاص بها النابع من طبيعة تجربتها وفكرتها وعاطفتها .

وهكذا ينهالون على آذاننا بمد طاغ من الهذر الغث الذى لا نهاية له لا تنظمه وحدة ولا تضبطه فكرة غالبة ولا تضم شمله عاطفة متجانسة ،

ثرثرة خالية من التركيز تصدر فرقعة تامة الفوضى من الأنغام التى تطول وتقصر حسب ما أسعفت الشاعر ألفاظ اللغة التى يرصها رصاً دون أن يقنعنا بلزومها العضوى لتنمية فكرته واستجلاء عاطفته . فيزيدون على ما فى شعرائنا المقلدين من حشو وإطناب يستدعيهما استكمال الوزن وبلوغ القافية إطناباً جديداً لا تضبطه ضوابط الشكل القديم .

لكن هذا الخطر لا نلقاه على أيدى المتطفلين وحدهم ، بل هو إغراء قوى ربما يسقط فيه الشعراء الصادقون أنفسهم إذا لم يأخذوا أنفسهم بالضبط المتصل والحذر الدائم وإذا دب إليهم التكاسل والرضى السريع عما ينتجون وهما عيبان عامان فى النفس الإنسانية بطبيعتها البشرية وما من أحد منهما بمعصوم . وعلاجهما الوحيد ما ذكرنا من اتصال الضبط ودوام الحذر والتوجس من شيطان النظم الثرثار . وليذكر شعراؤنا المجددون أن إليوت نفسه — زعيم النهج الشعرى الجديد الذى يحتذونه — قد اعترف بأمانة عظيمة أنه كثيراً ما كتب نثراً رديئاً تحت قناع شكل متحرر ، وليذكروا ما هو معروف عنه من كثرة مراجعته لنظمه وتنقيحه إياه وحذفه القاسى للكثير مما نظم .

وليذكروا أيضاً ما قاله إليوت من أن التحرر الكامل مستحيل للشاعر الذى يريد أن يتقن عمله ، وما شرحناه من أن طبيعة العاطفة الإنسانية تستلزم للتعبير عنها شكلا فيه قدر من الانتظام الإيقاعى ، وهذا كان ولا يزال الفرق الأساسى بين أداة النثر وأداة الشعر . فالناظم الذى يثور على الشكل القديم لمجرد صعوبته ليس شاعراً صادق الشاعرية ، أما الشاعر الصادق فهو الذى يتخذ الشكل الجديد لا لسهولة مزعومة فيه بل لما يتيح له هذا الشكل الجديد من إمكانيات إيقاعية وفكرية وعاطفية عددناها فى فصولنا السابقة وادعينا أن الشكل القديم لم يعد يستطيع النهوض بها .

وليذكروا أخيراً فى هذا المجال ما ضربناه من مثل المرأة التى تستغنى

عن الأصباغ والمساحيق التى كانت تلطخ بها وجهها وتكتسب بها بهرجاً سطحياً ، فهى تحتاج الآن إلى عناية زائدة بنظافة بشرتها وتنمية صحتها الداخلية التى تنتج رونقاً حقيقياً لا زيف فيه .

هنا قد يسأل القارىء : إذا كان الشكل الجديد فى حقيقته لا يقل صعوبة عن الشكل القديم كما تزعم ، بل كان فى زعمك أكبر صعوبة لمن يريد إتقان عمله ، فما الداعى إلى كل هذا العناء ، ولماذا نستبدل بصعوبة الشكل القديم صعوبة لا تقل عنها بل قد تزيد ؟

والجواب هو فى الفرق بين الصعوبتين . فصعوبة الشكل القديم خارجية محضة ، نعنى أنها مفروضة على الشاعر من طبيعة الشكل الخارجى الذى عليه أن يلزمه بصرف النظر عن مدى انسجامه مع طبيعة عاطفته المعينة فى تراوحها الدقيق فى تجربته الفنية المعينة . فهى أشبه بالقيود والأغلال الخارجة التى تفرض على الجسد من خارجه .

أما صعوبة الشكل الجديد فصعوبة داخلية صرف ، يقيد بها الشاعر نفسه مختاراً ، ويلتزم فيها ما تفرضه طبيعة تجربته الفنية المعينة ، ويأخذ فيها نفسه أخذاً شديداً بما يتفق مع صدق العاطفة دون تزييف أو مغالاة أو تكلف . ويكون على حذر دائم من إغراء الاندفاع المهذار مع سبيل الألفاظ .

فالفرق بين صعوبة الشكل القديم وصعوبة الشكل الجديد هو فى صميمه الفرق بين أغلال العبودية وبين مسئولية الحرية . أما العبد فيخضع لقيود خارجية يفرضها عليه غيره فتذل نفسه وتخمد روحه وتحجز شخصيته عن مجالات النمو والنضج والاستقلال . وأما الحر فليس معنى تحرره أنه سيستجيب لجميع نزواته وينطلق على وجهه كالبهيمة الراتعة ، ولكن سيوكل إليه هو أن يحد نفسه ويضبطها ويكبح جماحها ، وفى هذا تنمية عظيمة للشخصية الإنسانية وسماح لها بأوسع فرص النضج والغنى .

فلنذكر الآن الخطر الثانى الذى يتعرض له الشكل الجديد . وهو أن التماس النبرات الحية للغة الكلام اليومى ربما يسقطه فى الابتذال الحقيق . لابتذال الحقيق لا ينتج من استعمال التعبيرات العامية فى حد ذاته ، إنما ينتج من « تكلف » هذا الاستعمال .

هنا سيسأل القارىء : لكن كيف نميز بين ما تسميه استعمالا صادقاً فأنت تقبله ولا تعده ابتذالا ، وبين ما تسميه استعمالا متكلفاً فأنت ترفضه وتعده « ابتذالا حقيقياً » ؟ وهذا سؤال مشروع ، ولكن الإجابة عليه عسيرة جداً ، لأنه فى حقيقته سؤال عن كيف نميز بين الصادق والزائف من الفن .

وقد حاولنا فى كتاب سابق[1] أن نرسم الخطوط العريضة وننصب الأعلام البارزة التى ربما تساعد المبتدىء على الاهتداء فى هذا الطريق الوعر ، فنحن لا نحتاج إلى أن نكرر هنا ماقلناه من إرشادات عامة (وكل ما يستطاع فى هذا المجال هو إرشادات عامة ، والباقى معول فيه على الممارسة المتصلة والدربة الطويلة) . ولكن أمام السؤال الذى يواجهنا فى موضوعنا الراهن نستطيع أن نقول : إن الابتذال الحقيق يصدر عن الإسراف فى محاولة الواقعية ، وهذا الإسراف بدوره ينشأ عن أحد دافعين مختلفين تماماً : إما التعصب الشديد لمذهب الواقعية ، وهو دافع لا نطعن فى إخلاصه ولكن نشك فى سلامته وحكمته . وإما تصنع التجديد حتى يقال عن صاحبه ما أكبر جرأته على التجديد ، وهو دافع واضح الغش والتزييف .

وعلامة الإسراف هو عجز الناظم عن أن يقنعنا — بعد أن نقوم بالجهد الكبير فى تقبله كما سنشرح بعد قليل — بأن تعبيراته العامية تستلزمها طبيعة موضوعه والظلال الدقيقة لفكرته وعاطفته بحيث لا تجعل منها مناصاً ،

---

(١) عنصر الصدق فى الأدب ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٣٠ — ٧٣ .

وبحيث يجنى حذفها على تمام حيوية الشعر وصدقه ودقته وعمقه . وهذا أيضاً خطر لا يقع فيه المتطفلون وحدهم مدفوعين بالدافع الثانى ، لكن يتعرض له الشعراء الصادقون أيضاً إذا استولى عليهم دافع التعصب فدفعهم إلى الإسراف . فإن ظن شعراؤنا الجدد أنهم معصومون منه ، كفانا فى تحذيرهم أن نذكرهم بأن وردسورت نفسه — وهو أعظم أقطاب المذهب الرومانسى وفاتح ذلك الدرب الجديد فى مطلع القرن التاسع عشر ، وأول من دعا دعوة قوية واعية إلى اقتراب لغة الشعر من لغة الكلام — قد وقع مرات عديدة فى هذه الهاوية ، فسقط فى كثير من الغثاثة ، حتى قال أكثر النقاد إنه لا يجيد إلا حينما ينسى مذهبه هذا ، فتصدر عامياته عن بساطة طبيعية صادقة لا عن تكلف عصبى مسرف .

فما الحل إذن ، وكيف يضمن شعراؤنا عدم السقوط فى الابتذال المتكلف ؟ هنا أيضاً هم يحتاجون إلى مواصلة الحذر وضبط النفس والتوجس من ضعفها البشرى وسهولة اندفاعها المتهوس . والموقف الصحيح الذى يقلل من فرص ابتذالهم — ولا نقول إنه يعصمهم عصمة كاملة — هو أن يراجعوا نظمهم كما كان إليوت يراجع نظمه ويسألوا أنفسهم أمام كل عامية تطرقت إلى شعرهم : هل هذا التعبير تحتاج إليه قصيدتى حاجة عضوية ؟ هل هو لازم لزوماً حاسماً لهذه الفكرة المضبوطة أو هذه العاطفة الدقيقة ؟ هل جاء عن اقتراب صادق مخلص من روح الشعب واستجابة طبيعية لاهتزازات هذه الروح كما تتجلى فى نبرات حديثه اليومى ، أو تراه جاء عن افتعال للبساطة والشعبية وعن رغبة فى التزيد فى التجديد والعصرية للتحدى والعناد ولمغايظة المقلدين أعداء الحيوية والتجديد ؟

هنا قد يقول القارىء إننا قد عقدنا المسألة على شعرائنا المساكين وأوقعناهم فى ورطة لا تزيدهم إلا اضطراباً وشكاً دون أن نقدم لهم علاجاً

ناجحاً . ولكن العلاج بأيديهم هم كشعراء مبدعين لا بأيدينا نحن كنقاد واصفين .

أما وقد صرفنا معظم كتابنا هذا فى الدعوة القوية إلى قضيتنا الأساسية وفى محاولتنا أن نقنع قراء العربية بأن يتقبلوا الشعر الجديد بمزيد من السماح وسعة النظرة وتطوير الذوق الأدبى ، فلعل شعرائنا لا يستنكرون علينا أن ننفق من هذا الكتاب بضع صفحات فى تحذيرهم من خطر حقيقى تعرض له من هم — باعتراف شعرائنا أنفسهم — أنضج شاعرية وأكبر دربة على النهج التجديدى . فإن لم يصغوا إلى تحذيرنا يكونوا قد خانوا الأمانة العظيمة التى تحملوها والتى نعقد عليها أكبر الآمال فى تطوير شعرنا وتنمية ذوقنا وإرهاف حسنا وتعميق استجابتنا الفنية لتجارب الإنسانية . ولكن ما داموا صادقى الشاعرية مخلصى الرغبة فى سلوك النهج الجديد فإنهم سيتقبلون عن طواعية ورضى كل مايفرضه عليهم داعى الإخلاص والصدق من مسئوليات التحرر ومشاق الحذر والضبط والتوجس .

ولكننا إذ وصفنا هذا الخطر ونبهنا إليه شعراءنا حرى بنا أن نعود مرة أخرى إلى قرائنا فنرجوهم ألا يسرعوا إلى الصدوف عن كل جديد من هذا النوع يجدونه فى الشعر الجديد وتنفر منه آذانهم وتعافه أذواقهم ويعتقدون أنه مبتذل غث يزرى بالشعر ويحط من قدره . فإن آذاننا وأذواقنا تحتاج إلى كثير من التعديل وخليق بنا أن نأخذ أنفسنا بالصبر والسماح وسعة النظرة أمام محاولات شعرائنا أن يطرقوا سبيلا محفوفة بالمخاطر نعتقد أن فيها البرء والخلاص لشعرنا من أدوائه التى تطاولت عليها الأجيال حتى انتهت به إلى السقم والهزال . ومن يدرى لعلنا ننتهى إلى أن نقبل ونستسيغ كثيراً مما نرفضه الآن ونمجه ، بل لعلنا بعدُ نطرب له أيما طرب ونستجيب له فى نشوة قوية حين نألفه ونتعود عليه فنستكشف ما فيه من حيوية وصدق ومن نضج وعمق .

إليهم مثلا هذه الأبيات من شعر عبد الصبور :

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شاياً فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

لا شك أن رد الفعل الأول الذى ينشأ فى القارىء العربى حين يقرأ هذه الأبيات هو أن يضج بالسخرية أو يصيح بالاستنكار . ولكن عليه أن يذكر أن هذا بالضبط كان الاستقبال الذى يستقبل به إليوت أول ماطلع بشعره الجديد ، فانظر الآن فى مدى تقديرهم له وإجلالهم لمكانه فى عالم الشعر وشكرانهم لما اكتتب به من إحياء وتجديد . لسنا نعنى أن هذه الأبيات بالذات أو أى أبيات أخرى نظمها عبد الصبور أو غيره من شعرائنا الجدد لابد إذن أن نكون صحيحة سليمة صادقة مخلصة . ولكن قبل أن نندفع إلى إنكارها يجب أن نتروى فيها ملياً ، وأن نقرأها مرات عديدات ، وأن نضعها فى موضعها الذى جاءت فيه من القصيدة التى وردت فيها ، بل يجب أن نبذل أقصى جهدنا فى تقبلها والتعاطف معها والدخول فى التجربة الحيوية التى تحاول أن تؤديها ، فدراسة الفن لا يمكن أن تقوم على الإسراع بالرفض بل لا يمكن أن تقوم على مجرد النظرة الباردة المحايدة ، إنما هى تحتاج إلى جهد المشاركة الذى وصفناه ، ولذلك قالوا إن تقدير الفن عمل من أعمال الإيمان . فإن عجزنا بعد هذا كله عن الاقتناع والاستجابة فلا علينا ، ولكن عسانا إن بذلنا الجهد وكررنا المحاولة أن ننتهى إلى القبول الصادق والتأثر الذى لازيف فيه ، إذ ذاك نكون قد أغنينا تجربتنا الفنية وأضفنا إلى محصولنا الفنى متعاً جديدة لم تكن فيه ، بل نكون قد أغنينا من تجربتنا بالحياة

نفسها وقدرتنا على التعاطف مع إخواننا من بنى الإنسان . وهذا كسب جد عظيم .

نأتى الآن إلى الخطر الثالث والأخير الذى يتعرض له الشكل الجديد ، وهو أيضاً يفتح الطريق للدجالين المشعوذين ، ولا يخلو من التعرض له الشعراء الصادقون . وهو خطر الإسراف فى التعقيد والغموض .

ذلك أن الشكل الجديد ببساطة نظامه التشكيلى ، وبمزاياه الأخرى التى وصفناها ، يسمح للشاعر بالنجاة من المعانى المألوفة المكررة ، والأفكار المنهوكة المبتذلة ، والطرق المأثورة لتصوير العواطف الإنسانية . وبذلك يسمح له بالولوج فى ميادين جديدة من المعانى والأفكار والظلال العاطفية ، بل هو فى الحقيقة يسمح له بمعالجة تجارب جديدة حيوية وفنية لم يشملها التراث الشعرى .

ومغزى هذا أن الشعر الجديد كثيراً ما يبدو غامضاً معقداً ، لأنه يتطلب من قارئه تعمقاً فى التفكير وإرهافاً فى الحساسية وجهداً فى المتابعة والتفاهم والتعاطف لم يكن يستدعيها الشعر القديم إلى هذه الدرجة . وسبب ذلك أن الشعر الجديد يحاول أن يغوص وراء معان وتجارب نفسانية عميقة باطنة لم يكن يحاولها الشعراء القدامى بل لم يكونوا يعلمون وجودها ، وأنه يحاول بلغته الموسيقية أن يتعدى الحدود التى تقف دونها اللغة المنثورة وأن يرتاد ما يتجاوزها من عوالم .

نتجت هذه المحاولة بما اكتسبه الشعراء الجدد من ثقافة موسعة وتفكير متعمق ، وبما اكتسبوه من مزيد الحساسية وإدراك مكونات الشخصية والقدرة على الاستبطان . لا عجب أن يبدو شعرهم عند القراءة الأولى غامضاً معقداً عسير الفهم أو مستحيلة . ومن هنا ينشأ الخطر ، أن يعتقد المتطفلون أن الغموض والتعقيد صفة تتعمد تعمداً ، وفضيلة تطلب لذاتها ، فيرصون الألفاظ رصاً أو يعقدونها تعقيداً ليس له معنى ، ولا يمكن أن

يفهم له معنى ، لأنهم هم لم يكن أمامهم معنى يحاولون الوصول إليه ويجتهدون فى تأديته إلى قارئهم ، إنما هى لعبة عابثة وتدجيل وشعوذة يلجأون إليها لأنهم سمعوا أن بالشعر الجديد غموضاً وتعقيداً ، فلم لا يدلون بدلوهم فى الدلاء ولم لا يأتون هم بالغامض المعقد وليكد القارىء المسكين فكره ليفهمه إن استطاع وليفهم منه ما يشاء كما يشاء و « كله عند العرب صابون » ، وكله عند هؤلاء المشعوذين غموض .

أما الشعراء الصادقون أنفسهم فإنهم فى غوصهم الجاهد وراء المعانى العميقة وصراعهم المضنى مع التجارب الفنية الجديدة غير المألوفة ربما يتطرق إليهم التعجل وسرعة الملل وهما جزء من الطبيعة البشرية فلا يبذلون أقصى جهدهم فى استيضاح الفكرة لأنفسهم قبل أن يحملوها لقرائهم وفى الإحاطة الدقيقة الشاملة بالحالة العاطفية الغريبة التى نشأت فيهم قبل أن يسرعوا إلى تقييدها بأى ألفاظ تتراءى لهم فى الصيغ الأولى التى تتقمصها مهما يكن فيها من معاظلة وتداخل وإبهام تاركين هم أيضاً للقارىء المسكين أن يحل رموزهم التى عجزوا هم عن إيفائها حقها من التمثيل والتحقيق الحسى .

أمام هذا الخطر الذريع — ولعله أقسى هذه الأخطار وأبلغها ضرراً فى النهاية بالشعر الجديد — لا يسعنا إلا أن نؤكد بأقوى عبارة نستطيعها أن الغموض ليس فضيلة تطلب لذاتها حتى يتلاعب به الدجالون ولا هو وسيلة سهلة رخيصة للتخلص من عناء التفكير الجاد والإحساس الدقيق والإحاطة المتينة بجوانب التجربة العاطفية حتى يسرع إليه الشعراء الصادقون أحياناً حين تجهدهم محاولة الخلق الفنى بسبب عسورتها فى حد ذاتها أو بسبب عجزهم اللغوى وقلة دربتهم ومرانهم على نظم الشعر الجديد وارتياد هذه العوالم الجديدة المجهدة .

فلنتذكر ماقاله إليوت نفسه — وهو زعيم الغموض فى الشعر الغربى الحديث — من أن العالم الذى يحاول الشعر أن يصل إليه ليس عالماً بلا معنى،

بل هو عالم له معنى ، إلا أن معناه لا تصل إليه الكلمات المنثورة فنحتاج إلى لغة الشعر التى تستطيع وحدها أن تبلغ هذا المعنى . تأمل جيداً فى تأكيده أن هذا العالم له معنى وأن الشعر يستطيع أن يبلغ هذا المعنى فيؤديه إلينا .

لنا نحن القراء إذن أن نصر كل الإصرار على أن يكون لكل إنتاج شعرى معنى وأن يكون فى مقدورنا أن نصل إليه مع الشاعر بعد أن نبذل الجهد المطلوب بطبيعة الحال . أما أن نبذل هذا الجهد مخلصين ثم لا نصل إلى معنى فيقال لنا إن هذا شعر جديد يحاول أشياء لا معنى لها فهذا دفاع لا نقبله بل هذا محض دجل وتزييف . فليس الشعر كما قال اليوت نفسه إلا حديث شخص إلى شخص آخر ومن حق هذا الآخر أن يطالب متحدثه بأن يكون لحديثه معنى يمكنه أن يفهمه .

ولنؤيد تحذيرنا هذا بحادثتين طريفتين حدثت إحداهما فى استراليا من سنوات وحدثت الثانية فى مصر منذ شهور . أما فى استراليا فإن رجلين من أعداء الشعر الجديد — وأذكر أنهما كانا محاميين — أرادا أن يسخرا من الشعر الجديد وما فيه من الغموض والتعقيد . فوضعا « قصائد » رصا جملها رصاً غريباً لا معنى له بتاتاً ، وألفا هذه الجمل من قصاصات الصحف ، والإعلانات التجارية ، وتقريرات الممولين إلى مصلحة الضرائب ، وما إليها من مصادر مختلطة . ونشرا هذه «القصائد» فى ديوان اخترعا له اسم مؤلف . ثم أرسلا هذا « الديوان » إلى المجلة التى تنطق فى استراليا باسم التجديد وتدعو إليه فى حرارة . فكان أن رحبت المجلة بهذا الديوان « الجديد » ونشرت تقريظاً سخياً له . فلما تم لهما ما أرادا فضحا ما فعلا وبينا المصادر التى رقعا منها جملهما . فكانت ضجة وكان خزى !

وأما فى مصر فقام أحد صحفيينا الدهاة بنظير هذه « القفشة » . إذ اخترع فصلا من الهراء المحض ثم ادعى أنه فصل من مسرحية لأحد

الكتاب الغربيين الذين اشتهروا بالأدب « اللامعقول » . ثم قدم ذلك الصحفى الماكر فصله الملفق إلى عدد من رجال النقد الحديث عندنا، فاتفقوا على إطراء ذلك العبث وإن اختلفوا فى حلهم لـ « رموزه » وتلمسهم معانيه العميقة وأغواره البعيدة . ثم أعلن الصحفى فعلته التى فعل فكانت ضجة وكان خزى !(١)

ربما يقول القارىء : أليس فى هذا نقض للشعر الجديد من أساسه وبرهنة قوية على ضلال منهجه وخطأ طريقه ؟ ولكننا ننفى نفياً قوياً أن

---

(١) بعد كتابة ماتقدم قرأت فى مقالة الدكتور فؤاد زكريا (« موسيقى وآلات وضجيج » العدد ٢٩ من مجلة الثقافة ١٩٦٤/٢/٤) من خدعة أخرى ، فى عالم الموسيقى ، قام بها ناقد موسيقى انجليزى . فقد نشر هذا الناقد بين الأوساط الموسيقية خبراً عن قدوم موسيقى بولندى من أنصار « الاتجاهات الحديثة المتطرفة » اسمه بيوتر زاك ، وقال إنه سيذيع قريباً قطعة من مؤلفاته مكتوبة لمجموعة آلات الإيقاع وجهاز التسجيل (وهذا الجهاز يستعمل أحياناً فى تلك الإنتاجات) . وبعد بضعة أيام أذيعت القطعة ، ولم تكن إلا قطعة زيفها مقدم البرنامج نفسه ، جعل فيها يتنقل من طبلة إلى أخرى يركلها بقدميه أو يدفعها بيديه ، كما أخذ يصطنع أصواتاً أمام الميكروفون فينفخ فى السماعة أو ينقرها أو يطرقع أصابعه أمامها . وأرسل المستمعون خطاباتهم ومعظمها إعراب عن عدم إعجابهم بالقطعة ، وإن كان بعضهم قد ذكر أنها فتحت آفاقاً جديدة غير مطروقة لآذانهم فى عالم الصوت ، وأنها كانت تجربة شيقة فى عالم عذرى من الأصوات التى لم تألفها الأذن من قبل . أما النقاد المحترفون فقد أجمعوا تقريباً على أن القطعة ضئيلة القيمة من حيث هى عمل موسيقى ، ولكن أحداً منهم لم يستكشف الخدعة أو يشك فى وجودها .

حقاً إن معظم المستمعين والنقاد لم تعجبهم القطعة المفتراة ، ولكن المهم هو أنهم لم يتنبهوا إلى أنها ليست بالتأليف الموسيقى الصادق أصلا . والدكتور فؤاد زكريا يتخذ من هذه الخدعة دليلا على « التفنيد الحاسم » لمثل هذه الاتجاهات التجديدية المتطرفة فى الموسيقى . ونحن وإن سلمنا بأن فى الموسيقى الجديدة ، كما فى الشعر الجديد وفى الرسم الجديد وفى النحت الجديد ، تطرفاً يعود الفن فيرفضه ويلغيه ، نخشى أن نقفز من هذا إلى الحكم بأن كل تجديد هو من هذا النوع .

فلنتذكر أن بيتهوفن نفسه كان يظنه معاصروه من نقاد الموسيقى متطرفاً غاية التطرف . أما عن القصة نفسها وقيمتها الاستدلالية ، فانظر ماتقوله فى النص من أن الشىء لايعيبه أنه يسهل تزييفه ولا أنه يصعب فيه تمييز الصحيح من الزائف . بل أقصى ماتدل عليه القصة هو وجوب الحذر وعدم سهولة الانخداع .

يكون فيما رويناه إزدراء بالشعر الجديد الصادق . وليس عيباً أصلياً فى الشىء أنه يسهل تزييفه ، ولا من عيوبه أنه يصعب فيه تمييز الصحيح من الزائف . وإنما روينا تينك الحادثتين تدليلا على وجوب الحذر والتروى، وعلى صحة مطالبتنا بأن يكون لكل إنتاج شعرى معنى يستطيع القارىء أن يصل إليه بدون تدليس أو تزييف .

لكننا ونحن نصر هذا الإصرار علينا من الناحية الأخرى أن نتذكر أن معانى الشعر العميق الناضج ليست دائماً مما يفهم فهما سريعاً سهلا قريباً ، وأنها قد تحتاج منا نحن القراء إلى قدر من الجهد والتفكير والاستجابة الفنية ومحاولة أن نعيش مع الشاعر برهة وأن ننقاد له ونتبع خطاه فى سيره لاستكشاف هذا العالم الغريب الزاخر الذى يتجاوز حدود اللغة المنثورة . فإن بذلنا هذا الجهد واستكشفنا إنتاجا صادقا فما أكبر الفائدة وما أروع المتعة اللتين ستعودان علينا وتثيبانا على جهدنا ضعفين من المثوبة . وإن لم نبذل هذا الجهد فليس لنا أن نسرع إلى إنكار كل مالم نفهمه ما أن نسمعه أو نقرأه ، فالعيب ربما لا يكون عيب الشاعر وربما يكون قصورنا نحن وعجزنا وتكاسلنا . وإذا كان هذا الجهد مطلوباً من قراء الشعر الغربى المعاصر على طول ألفتهم له نسبياً فهو أشد لزوماً عندنا . إذ أن معظم قرائنا مدللون قد عودهم الشعراء المقلدون على ألا يعطوهم إلا المعانى القريبة وعلى أن يعطوهم هذه المعانى بعبارات مألوفة وتراكيب وتصويرات مأثورة فهى لا تطالب القارىء بتشغيل خياله وتنشيط روحه وشحذ حسه وتفكيره ولا تدعوه إلى الانعكاف على نفسه يستبطنها ويسبر أغوارها ويستخرج مكنونها .

هذه هى أخطار الشكل الجديد . ولكنها أخطار يجب ألا تصرفنا عنه أو تزهدنا فيه . بل يجب أن نتقبلها وأن نواجهها فى شجاعة ونتحملها فى صبر فى سبيل النفع العظيم الذى سيعود لا شك علينا إذا استمر شعراؤنا

فى استكشاف هذا الشكل وتنميته وتطوير إمكانياته فازدادوا دربة عليه وقدرة على تمييز صحيحه من زائفه . والزمن وحده كفيل بإحقاق الحق ونفى الغثاء . ولنذكر على أى حال أن هذا الشكل الجديد هو طريقنا الوحيد إلى إحياء شعرنا العربى ونفخ الروح فيه من جديد وتطويعه لأداء حاجاتنا الحيوية والفكرية والفنية فى حاضرنا وإعداده لما نأمل له من مزيد النمو والتطور والغنى والاتساع فى مستقبلنا القومى والثقافى .



الباب الثالث

مستقبل الشعر الجديد

الفصل الأول

الأساس الإيقاعي للشعر العربي

هل ترى يكون الشكل الجديد هو الأداة الكاملة لمتطلباتنا الفنية التي نطمع في تحقيقها في شعرنا العربي؟ وهل هو أقصى مايتاح لشعرنا من مجال التطور، لأنه أقصى ما يمكن إدخاله من التغيير في ناحية الأداء؟

نحن لا نرى ذلك، ولا ننظر إلى الشكل الجديد القائم على وحدة التفعيلة العروضية إلا كمرحلة انتقال. كقنطرة يعبر عليها شعرنا إلى ميادين أعظم اتساعاً وتطوير أبعد مدى وأعمق جذرية. فإذا كنا نقبله ونرحب به، بل نشجعه أقوى تشجيع نستطيعه، فما ذلك إلا لما نعقد عليه من آمال الغد، ولإدراكنا أن الطفرة مستحيلة في تاريخ الآداب والفنون والأذواق، ولأن هذا الشكل الجديد هو بارقة الأمل الوحيدة التي تبدو لنا في تطوير الشعر العربي حتى يبلغ ما نريد.

فإذا شئنا أن نحدس طبيعة هذا التطوير المرتقب، أو كنه هذا الأمل المعقود، فلنذكر ما يقدمه الشكل الجديد من مزايا على الشكل القديم، وما يحمله من إمكانيات. وجماعها أنه أكبر مرونة وطواعية، وأقل حدة وبروزاً، وأكثر تنويعاً واختلاف تشكيل. وهو بهذه الميزات الأدائية سمح وسيسمح بمزيد من الشمول في الإحالة بالتجارب، والتنوع في تصوير العواطف، والتعمق في استجلاء الأفكار.

فكل تنمية وتطوير يحدثان فيه لا بد أن يتجها هذه الوجهة، ولا شك أنه لا يزال أمامه مجال واسع لمزيد من الاستكشاف، لم تستهلك كل إمكانياته بعد. لكن إذا أردنا أن نصدق النظرة، ونتجنب مخادعة النفس، أدركنا أن هذه الإمكانيات محدودة بحدود ناشئة من طبيعته الإيقاعية.

ذلك أن بالشكل الجديد عيباً أساسياً يصدر عن أنه لا يزال قائماً على التفعيلة العروضية القديمة بأساسها الإيقاعى التقليدى ، وهو لذلك سيظل محتفظاً بدرجة من حدة الإيقاع وبروزه ورتوبه تملها الأذن المرهفة التى تطمع فى إيقاع أكثر خفوتاً وموسيقية أكثر دقة وتنويعاً[١].

صحيح أن الشكل الجديد بحريته فى عدد التفاعيل فى كل بيت،ومرونته التشكيلية ، وتخلصه من سيمترية الشطرين ، وبوسائل أخرى سننعم فيها النظر فى فصلنا التالى ، يبذل جهده فى تلافى ما يمكن تلافيه من هذا الجرس البارز والرتوب الممل ، ونحن لهذا الجهد مقدرون وبمحاولات شعرائنا الجدد معتزون . ولكنه مادام مرتبطاً بالتفاعيل القديمة فإن هذه التفاعيل نفسها قائمة على نظام إيقاعى هو بطبيعته حاد بارز مسرف فى الرتوب، لأنه يعتمد على عدد لا يتغير من الحروف مرتبة بترتيب لايتغير من الحركة والسكون تنتج عنه مقاطع تترتب بحسب قصرها وطولها[٢] . فإذا اتخذ الشاعر تفعيلة « فعولن » فهو مرتبط بخمسة أحرف فى كل تفعيلة ومرتبط بترتيبها فى ثلاثة مقاطع أولها مقطع قصير يليه مقطعان طويلان . وإذا اتخذ تفعيلة « فاعلاتن » فهو مرتبط بسبعة أحرف ومرتبط بترتيبها فى مقطع طويل يليه

---

(١) لا أظننا نحتاج ، بعد ماقلناه فى الفصل الأول من الباب الأول ، إلى أن نؤكد للقارىء أننا لا نريد أن يتخلص الشعر من كل نظام إيقاعى . إنما الذى يهدف إليه الذوق الناضج هو نظام إيقاعى يكون كما قلنا أقل حدة وبروزاً وأقل رتوباً وانضباط تكرار ، فتكون موسيقاه أخفى وأدق وأكثر تنوعا وغنى وأكبر احتياجاً إلى إرهاف الحس لالتقاطها وتتبعها . ونحن فى هذا الفصل والفصلين التاليين نتلمس طريق الشعر الجديد الى هذا الهدف .

(٢) يتكون المقطع القصير من حرف واحد متحرك ، مثل واو العطف أو لام الجر . ويتكون المقطع الطويل إما من حرف متحرك يليه حرف ساكن ، مثل « قد » و « من » و « قم » ، وإما من حرف متحرك يليه حرف مد ، مثل « لا » و « فى » و « ذو » . والمقطع الطويل يستغرق فى نطقه ضعف الزمن الذى يستغرقه المقطع القصير. وسنزيد هذا شرحا وتفصيلا بعد قليل .

مقطع قصير يليه مقطعان طويلان . وإذا اتخذ تفعيلة « مستفعلن » فهو مرتبط بسبعة أحرف ومرتبط بترتيبها فى مقطعين طويلين يليهما مقطع قصير يليه مقطع طويل . وقل نظير هذا فى سائر التفاعيل العروضية .

وعلى هذا العدد المحدد من الحروف وهذا الترتيب المعقد المضبوط للمقاطع يجب أن يستمر فى التفعيلة بعد التفعيلة بعد التفعيلة . ويكفى أن تنطق بإحدى التفاعيل بضع مرات لتتبين ما ادعيناه من البروز العنيف والرتوب العظيم .

هنا أيضاً لم ننس أنواع الزحافات التى قد تدخل ثوانى الأسباب فتحذف حرفا أو تسكن حرفاً متحركا. ولم ننس أنواع العلل التى قد تدخل العروض أو الضرب (التفعيلة الأخيرة فى الشطر الأول أو الثانى) فتزيد أو تنقص حرفاً أو مقطعاً. ولا ننكر مالهما من أثر فى تخفيف الحدة وتقليل الرتوب ، بل لولاهما لما كان النظام الإيقاعى القديم محتملا بالمرة ولا للقدامى أنفسهم ، ولذلك أكثروا من الزحافات والعلل ، بل جرؤوا على استخدامها جرأة لم يجسر عليها من جاء بعدهم منذ القرن الثانى الهجرى إلى يومنا هذا . ولكن هذه الزحافات والعلل ، وإن جعلت الإيقاع التقليدى محتملا بعض الاحتمال ، غير كافية فى علاج الأساس الإيقاعى البارز الرتيب الذى يقوم عليه هذا النظام ، كما أن الوسائل التى يلجأ إليها شعرنا الجديد ، من تنويع عدد التفاعيل من بيت إلى بيت ، وغير هذه من وسائل يمكن منها الشكل الجديد ، لا تحل فى النهاية مشكلة البروز والرتوب فى الإيقاع .

ترى ما سبب هذا ؟ أهو علة جوهرية بلغتنا العربية تنشأ من طبيعتها اللغوية الخاصة ، فلا تسمح بنظام إيقاعى إلا أن يكون حادّ الوقع عنيف البروز ممل الرتوب ، فعلينا إذن أن نقبل الأمر الواقع ونرضى به مادامت هذه اللغة لغتنا ؟ هذا ما أسرع بعض نقادنا المحدثين بتأكيده ، مدعين أنه

أمر لا قبل لنا بتغييره[1] ، لأنه حقيقة جوهرية فى طبيعة اللغة نفسها ، فالنظام الإيقاعى الوحيد الذى يمكن فى اللغة العربية هو هذا النظام للتفعيلة العروضية القديمة ، القائم على عدد الحروف وعلى قصر المقاطع وطولها . ومغزى كلامهم لو صح أن علينا أن نقبل مرغمين وأن نذعن أبد الآبدين لهذا الجهر البارز الرتيب الذى تقضى به طبيعة اللغة ، وأن نقنع فى محاولة تخفيفه بتلك الحلول الفرعية ، وأن نظل ننظر بنظرات الحسرة والحسد إلى أمم أخرى كان حظها أسعد بلغات تسمح طبيعتها بأنظمة أكثر خفوتاً وتهذيباً وأقل رتوباً وضيقاً وأكبر لذلك قدرة على الإحاطة بالتجارب والتنويع فى تصوير العواطف والتعمق فى تحقيق الأفكار .

أمام هذا الخاطر المخيف تنفر عقولنا ويتأبى وجداننا وتثور قوميتنا ، وربما يتهمنا متهم بأن تعلقنا العاطفى المحض بلغتنا يأبى علينا أن نقر بالأمر الواقع فيها ، ولكن لن يلومنا منصف إذا بذلنا جهدنا فى تحرى الحقيقة قبل أن نذعن لذلك النقص المزعوم ، فما أدرانا لعل ذلك النقص هو نقص فى النظام الإيقاعى الذى اختاره القدامى وليس نقصاً فى اللغة نفسها ، ولعل اللغة إن أنعمنا النظر فى طبيعتها وتوغلنا فى استكشاف إمكانياتها أغنى مما زعموا ، ولعلها تستطيع أن تقدم لنا أساساً إيقاعياً آخر نقيم عليه نظاماً إيقاعياً جديداً لا يكون متنافياً مع طبيعتها ويكون أكبر سماحاً ومرونة وأقدر على تحقيق ما نصبو إليه من خفة الإيقاع وخفوته وتنويع الموسيقية والتمكين من الفنى الموضوعى والعاطفى والفكرى .

---

(١) انظر مثلا مقالة جيدة بعنوان « من قضايا الشعر الجديد » ، فى العدد ٥٨ (نوفمبر ١٩٦١) من « المجلة » للدكتور عز الدين اسماعيل . حيث يقول إن التفعيلة الواحدة هى أصغر وحدة موسيقية مكتملة تعرفها لغتنا . وهو ادعاء يكون أصح لو قلنا : نعرفها فى لغتنا ، لكنه يمضى فيقول إنه لا سبيل إلى تغيير التفعيلة لأن طبيعة لغتنا تفرضها . وهذا ما نريد أن نناقشه .

لعل الخطأ إذن خطأ الذين تسرعوا بإلقاء تلك الدعوى قبل أن يدققوا النظر فى « طبيعة اللغة العربية » التى يتحدثون عنها ويزعمون أنها تأبى أى أساس إيقاعى آخر سوى أساس التفعلية التقليدية . وقد يكونون هم مصيبين ونكون نحن المخطئين ، فيبقى علينا أن نعود إلى الحق وأن نسلم به ونوطن نفوسنا على قبوله والإذعان له . ولكن لن يلومنا لائم إذا حاولنا أولا أن نشير إلى احتمال نظام إيقاعى آخر لا يتعارض مع طبيعة لغتنا . وكلامنا التالى فى هذا الفصل موجه إلى من يسلمون معنا بتلك الحقيقة المبدئية التى قررناها عن النظام الإيقاعى التقليدى حين ادعينا أنه شديد البروز مسرف الرتوب ، ويوافقوننا على أنه إذا استطعنا أن نستكشف نظاماً آخر أقل بروز إيقاع ورتوب تشكيل يكون هذا خيراً لنا وأكبر تطويراً لشعرنا حتى يبلغ مابلغته آداب أخرى حديثة من النضج والغنى والتنوع . أما الذين هم راضون تمام الرضى عن نظام الإيقاع العروضى المأثور ، لا يجدون فى وقعه بروزاً يؤلم آذانهم ، وحدة تصدع حساسيتهم ، ورتوباً ينفر منه ذوقهم ، بل لعلهم يتلذذون أكبر التلذذ بكل ذلك البروز والحدة والرتوب ويعدونها الشعر الحق ، فهؤلاء لا سبيل لنا إلى مناقشتهم إلا أن ندعوهم إلى مزيد من الاطلاع والتثقيف أو مزيد من الاستماع والتفكير . ولسنا ندعى الآن أن ذوقنا أحسن من ذوقهم ، بل كل ما ندعيه أن الذوقين مختلفان فى النوع ، وأن الذوق الذى ندعو إلى تنميته هو النوع الوحيد الذى سيتيح لشعرنا مزيداً من النمو والتطور حتى يضيف إلى تراثه المأثور أجناساً جديدة من المتعة والتجربة والإغناء العاطفى والفكرى .

ما أن نفكر فى احتمال نظام إيقاعى آخر حتى يبدر إلى خاطرنا نظام النبر على المقاطع . وقبل أن نتبين هل يصلح هذا النظام فى اللغة العربية أو لا يصلح ، دعنا أولا نفكر بضع دقائق فى ميزاته على نظامنا العروضى المأثور .

فهذا النظام النبرى الذى يوجد فى الشعر الإنجليزى ، لا يقوم على العدد المضبوط للحروف ، واختلاف نوعها بين متحرك وساكن ، وترتيبها فى مقاطع تختلف فى القصر والطول ، أى فى المدة الزمنية التى تستغرقها فى نطقها ، بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ، وعلى مقدار النبر أو الضغط الذى يوقعه جهاز النطق عليه حين ينطق به . فتترتب هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها فى نمط من أنماط الترتيب .

والميزة الأولى التى تنشأ مباشرة من هذا النظام ، هى أنه أكثر مرونة ومطاوعة ، وأقل انضباطاً وصرامة تحدد ، ثم ينجم عنها أنه أخف بروزاً وأكبر مقدرة على خفت الموسيقية حين لا نحتاج إلى جهرها . ثم إن مجرد بساطته الأساسية ، وعدم اضطراره إلى التقيد بعدد كبير من الترتيبات المضبوطة الواجبة الاتباع فى ضربات الإيقاع ، يسمح له بمجالات أوسع من التنويع الإيقاعى . فإذا أضفنا إلى هذا أن أهله تناولوه تناولا سمحاً ، وأباحوا المخالفة حتى فى تطبيق أساسه النبرى نفسه ، بحيث يجوز لك أن تأتى بمقطع غير منبور حيث كان ينبغى عليك حسب القاعدة الأساسية أن تأتى بمقطع منبور ، أو أن تفعل العكس ، بدأنا ندرك إلى أى مدى يستطيع هذا النظام أن يكون مرناً منوعاً ، بما يزيد أضعافاً على ما يمكن أن تسمح به جميع الزحافات والعلل فى نظامنا التقليدى .

لكن هذه الإمكانيات التى نستطيع حدسها بالتفكير المجرد ، لا تصل إلى المدى الحقيقى الذى وصل إليه هذا النظام النبرى كما استعمله أهله فعلا ، وسنعرف هذا استمعنا إلى شعره يقرأ كما يقرأه المجيدون لقراءته من أهله : فنرى كيف يتحاشون جهدهم إبراز الهيكل الإيقاعى الأساسى ، لكيلا يصدعوا به الآذان الحساسة ، فهم يتطلبون من تلك الآذان إرهافاً وحساسية وذكاء حتى تستطيع أن تلتقط الإيقاع وتتبع استمراره وتموجه على أساس هام واسع رحيم وبتنويع عظيم الغنى .

قلنا إن أهله يسمحون بتلك المخالفة فى ترتيب النبر . لكن الحقيقة هى أنهم لا يسمحون بها فحسب ، بل هو يتطلبونها تطلباً قبل أن يقروا للنظم بأنه شعر جيد . فلو أن ناظماً راح يكرر مقطعاً منبوراً فقطعاً غير منبور ، فقطعاً منبوراً فرابعاً غير منبور ،وظل يرتب مقاطعه هكذا بضبط وإحكام، أو عكس هذا الترتيب والتزم عكسه التزاماً صارماً ، لما قبلوه وأعجبوا به (كما قد يتبادر إلى ظن اتباع التقليد عندنا) ، بل يرفضونه ويسخرون منه ، ويعدونه ناظماً غثاً يدعى الشعر وليس له من الطبيعة الشاعرية الصادقة نصيب .

وانظر فيما يقوله نقادهم فى دراسة شاعرهم الأعظم شكسبير ، وكيف يتتبعون تطور أسلوبه الشعرى ، تجدهم (وهذا شىء سيزداد اتباع التقليد عندنا منه عجباً) يقررون أن من علامات فجاجته وقلة دربته فى شبابه المبكر ، أنه أكثر التزاماً للنظام النبرى الأساسى ، وأقل جرأة على الخروج عليه ، وأن نهاية الجملة فى هذا الشعر المبكر لا تأتى إلا مع نهاية البيت ، أى أن الوقفة المعنوية تنسجم دائماً مع الوقفة الإيقاعية ، وهذا نهاية الفجاجة والإملال عندهم ، ثم يتعقبون نمو أسلوبه هذا فى إنتاج بعد إنتاج ، فيلاحظون كيف تزيد جرأته على مخالفة الأساس الإيقاعى وعلى تنويع إيقاعاته وتنغيماته ، وكيف يكثر من الوقف فى خلال البيت ويكثر من تعليق جزء من البيت بجزء من البيت الذى يليه (وهو ما سماه العروضيون القدماء عندنا التضمين وعدوه عيباً ، وما لا يزال بعض شعرائنا الجدد يخشونه ويحذرون منه زملاءهم ، كما سنرى فى فصلنا التالى) ، ويرون فى هذا كله دلالات على ازدياد تمكنه من اللغة ، ودربته على النظم ، والتفاته إلى الموسيقى الشعرية الغنية الناضجة .

ثم انظر أخيراً كيف يدعون أن هذه الحرية الأدائية هى هى التى مكنته

من أن يحقق ما حقق من تطويع اللغة وإغنائها ، وحيوية الأسلوب وصدقه ، وهى هى التى أتاحت له أن يعبر عما نفذ إليه ذهنه الثاقب من أغوار النفس الإنسانية وأعماق العواطف البشرية . ولولا أنه وجد بين يديه ذلك النظام الإيقاعى البسيط السمح وذلك الشكل الشعرى المرن ، ولولا أنه كان أجرأ الشعراء على المضى فى تطويرهما نحو أهداف التحرر والانطلاق والتنويع لا نحو أهداف التضييق والتقييد والرتوب ، لما حقق هو ولما حقق الشعر الإنجليزى منذ يومه ما بلغاه من غنى عظيم فى كل من المضمون والشكل فى وقت معاً .

فهل كل هذه مزايا لفظية ومعنوية مكتوب علينا أن نستمتع بها فى قراءة أدب أجنبى دون أن نأمل فى تحقيقها فى أدبنـــا القومى ؟ وهل تلك النظرة المتحسرة الحاسدة التى وصفناها سابقاً هى كل ما نستطيع أن نفعل لأن ، طبيعة لغتنا ، لا تقبل أى نظام إيقاعى آخر ؟ دعنا الآن نضع هذا كله فى سؤال محدد : هل تأبى اللغة العربية أن يدخل عليها نظام الإيقاع النبرى ؟

هذا سؤال يسرع جميع من يسمعونه إلى الإجابة عليه بالنفى البات . فإن سألتهم : لماذا ؟ بادر أكثرهم بزعم أن اللغة العربية لا تعرف أساساً نبرياً وأن كل ما فيها من اختلاف بين المقاطع هو اختلاف بالقصر والطول .

وهذا زعم لم أسمعه من عامة الناس ، بل سمعته من عدد من خيرة الطلبة والمثقفين ، وهو لذلك يحتاج إلى شىء من الجهد حتى نبطله ، ولكنه لن يحتاج إلى جهد كبير .

وأول ما نحتاج إليه فى هذا السبيل ، هو أن نحسن الاستماع إلى إيقاع الكلمات حين نقرأها الآن ، لست أعنى فى نطقنا العامى ، بل فى قراءتنا

المتعلمة لمقالة أو كتاب . فسنجد أن مقاطع الكلمة لا تختلف اختلافاً كمياً بين قصرها وطولها فحسب ، بل سنجد اختلافاً آخر ، يقوم على درجتها من النبر . فإذا قرأنا الفعل « ترك » ، وهو مكون من ثلاثة مقاطع متساوية فى قصرها ، وجدتنا نوقع النبر على المقطع الأول فيها . كذلك إذا قرأنا الفعل « تركوا » ، ما زلنا نوقع النبر على المقطع الأول ، برغم أن المقطع الأخير صار مقطعاً طويلا . أما إذا قرأنا اسم الفاعل « تاركن » — وقد كتبنا التنوين نوناً حتى لايختلط الأمر على القارىء — فإننا لا نوقع النبر على المقطع الأول ، برغم أنه صار مقطعاً طويلا ، بل ننقل النبر إلى المقطع الثانى ، وهو الراء المكسورة ، برغم أنه مقطع قصير . فإذا قرأنا « تاركون » بتحريك النون ، نقلنا النبر إلى المقطع الثالث « كو » .

من هذا المثل الواحد البسيط يتجلى لنا أن هناك نظاماً للنبر فى عربيتنا الحديثة ، وأن هذا النبر لا يقع على المقطع الطويل وحده بدون تغيير ، بل له نظام خاص يتبعه وربما يوقع النبر على المقطع القصير . وسنتحقق من هذا النظام بعد قليل ، لكن نريد قبل ذلك أن نقف وقفة نقول فيها إن الذين لا ينصتون فى سماعهم للكلمات إلا إلى مقدار طول مقاطعها وقصرها يحرمون أنفسهم قدراً عظيما من المتعة الموسيقية المتنوعة التى توجد فى لغتنا ، ونستنبط بالتالى أن نظاماً إيقاعياً يقوم على القيمة الكمية وحدها المقاطع بين قصر وطول يغلق أمام نفسه ميداناً واسعاً خصيباً من استغلال غنى اللغة فى إيقاع النبر على مختلف مقاطعها لإنشاء نظام نبرى يقوم عليه إيقاع الشعر .

حقاً إن موضع النبر يختلف أحياناً فى القراءة بين شعب عربى وشعب عربى آخر ، بل بين سكان مختلف الأقاليم بين شعب واحد ، ولكن هذا لاينفى وحدة اللغة (ومثله موجود فى اختلاف لهجات اللغة الإنجليزية) ولاينفى وجود نظام نبرى فى مقاطعها . ولكننا نأتى الآن إلى السؤال الذى

يوشك أن يسأله القارىء : هل يكفى هذا للتدليل على أن العربية القديمة كان لها هى أيضاً نظام نبرى ، وأن نبرنا الحالى ليس صفة إضافية أضافتها الشعوب العربية الحديثة أولا إلى نطقها بكلامها العامى ، ثم ألحقتها بقراءاتها للغة الفصيحة ؟

والجواب بالطبع هو أن هذا التدليل لا يكفى وحده ، وإن يكن يصعب علينا أن نصدّق بإمكان هذا الإلحاق والإضافة ، لأن لهجاتنا الحالية — على الرغم من ابتعادها الكبير فى أشياء عديدة عن الأصل العربى الصريح — لا تزال تحمل وشائج قوية متعددة تربطها بهذا الأصل ، ولأن سائر اللغات البشرية تعرف نظام النبر ، ويصعب علينا أن نصدق أن العربية القديمة كانت استثناء من هذه القاعدة .

ولكننا لحسن الحظ لسنا مضطرين إلى الاقتصار على هذا التدليل ، إذ أن لدينا — لحظنا العظيم الذى ربما لا تشاركنا فيه لغة أخرى — مصدراً موثوقاً به يعيننا فى محاولة استكشافنا هذا ، ويقرب إلينا حالة اللغة القديمة برغم تطاول الزمن وبعد الشقة ، نعنى القراءات القرآنية الصحيحة ، التى وصلت إلينا بالتواتر السمعى .

حقاً إن هذه القراءات تختلف بعض الاختلاف فى قواعد إيقاع النبر بينها . ولكن هذا الاختلاف كما ذكرنا لا يلغى وجود النظام النبرى فى حد ذاته . وحقاً إننا كما يقرر علماء اللغة لا نأمن برغم كل تلك الدقة فى التواتر أن يكون إيقاع النبر قد اختلف كثيراً أو قليلا على تعاقب الأجيال ، نظراً للمؤثرات المادية والنفسية التى يصفها أولئك العلماء ، ومن بينها ما يقولون عن الاختلافات التى تدخل على جهاز النطق فى مئات السنين . ولكن كل هذه الاختلافات من طبيعتها أن تحدث تغييراً فى قواعد إيقاع النبر ، ولكنها لا تنفى وجود نظام ما وإن يكن دخله ما دخله من تغيير .

وكل الذى يهمنا الآن بعد هذا الجدل . وبعد أن رجحنا وجود نظام للنبر فى اللغة القديمة قامت عليه القراءات القرآنية ولم تخترعه اختراعاً ، هو أن نثبت أن لدينا الآن نظاماً مطرداً لإيقاع النبر ، وأننا نستطيع أن نستغله إذن فى ابتكار أساس إيقاعى جديد لشعرنا ، دون أن يكون فى هذا خروج على طبيعة هذه اللغة كما تتجلى لنا الآن فى قراءتنا لكتابها الأعظم ، بل لا يكون فيه — فى أغلب الظن — خروج أساسى على الطبيعة القديمة للغة ، لاعتقادنا أن ما احتفظت به تلك القراءات القرآنية المتواترة أكثر مما قد يكون دخلها من التغير .

فما النظام النبرى الذى نستطيع استكشافه إذا أحسنّا الإنصات إلى هذه القراءات ؟ لابد لنا قبل أن نفهم هذه القواعد النبرية من أن نعرف أنواع المقاطع العربية بحسب قصرها وطولها ، لأن نظام النبر كما سنرى يقوم عن شيئين ، على كم المقطع بين قصر وطول ، وعلى ترتيبه بين مقاطع الكلمة .

للمقاطع العربية بحسب كمها ثلاثة أنواع :

١ — مقطع قصير . يتكون من حرف تلحقه حركة قصيرة ، مثل واو العطف المفتوحة . ويسمى علماء اللغة المحدثون هذين الجزئين حرفاً ساكناً (الواو) وحرفاً ليناً (الفتحة التى على الواو) .

٢ — مقطع طويل . يتكون من حرف تلحقه حركة ممدودة (أو قل من حرف ساكن يتبعه حرف لين طويل) ، مثل : لا . فى . ذو .

هناك نمط آخر للمقطع الطويل ، يتكون من حرف تلحقه حركة قصيرة ويليه حرف آخر ساكن : لمْ . بعْ . قمْ . (وهذان فعلا أمر) .

٣ — مقطع زائد الطول ، وله نمطان :

١ — حرف تلحقه حركة طويلة ثم حرف ساكن : نامْ ، فيلْ .
دونْ (بالوقوف بالسكون على كل منها) .

٢ — حرف متحرك بحركة قصيرة ثم حرفان ساكنان : قلبْ . بنتْ .
جحرْ (بالوقوف بالسكون على كل منها) . ومن هذا النمط أيضاً ما ينتهى
بحرف عليه شدة حين نقف عليه بالسكون : شدّ . برّ . قطْ .

وهذا النوع الثالث يسميه بعض المحدثين طويلا ، ويسمون النوع الثانى متوسطاً ، والنمط الثانى منه لا يرد فى الشعر العربى ، ونمطه الأول يرد فى القافية فقط ، فتسمى مقيدة مردفة .

والمقطع الطويل يستغرق فى نطقه ضعف الزمن الذى يستغرقه المقطع القصير . والمقطع الزائد الطول يستغرق ثلاثة أمثال القصير ، أى أنه يزيد نصف الزمن على المقطع الطويل .

فلننظر الآن فى قواعد النبر كما استنبطها عالم لغوى حجة هو الدكتور ابراهيم أنيس[1] ، وقد استنبطها من استماعه للقراءات القرآنية كما ينطق بها فى القاهرة مجيدو القراء ، وإن نبه إلى وجود بعض الاختلافات فى نطق البلاد العربية الأخرى ، بل بين نطق أهل القاهرة وأهل الصعيد .

لمعرفة موضع النبر ننظر فى مقاطع الكلمة بترتيبها العكسى ، أى ننظر فى المقطع الأخير من الكلمة ثم فى الذى يسبقه ثم فى الذى يسبق هـــذا ، وهكذا .

١ — ننظر إذن فى المقطع الأخير . فإذا كان من النوع الثالث من

---

(١) الأصوات اللغوية ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١١٨ — ١٢٣ . وقد أدخلنا تغييراً بسيطاً فى طريقة عرضنا لهذه القواعد . وانظر أيضاً موضوع « انتقال النبر » ص ١٨٦ من نفس الكتاب . وانظر أيضاً موضوع « اختلاف النبر » فى كتاب « اللهجات العربية » لنفس المؤلف ، ص ١٠٨ — ١١٦ . (لم تذكر سنة الطبع) .

أنواع المقطع كان النبر واقعاً عليه . وإلا لم يقع عليه النبر أبداً . وحينئذ ننظر فى المقطع الذى يسبقه .

٢ — فإذا كان هذا المقطع السابق الأخير (أى المقطع الثانى بالترتيب العكسى) من النوع الثانى وقع النبر عليه . وإن كان من النوع الأول تجاوزناه ونظرنا فى المقطع الثالث بالترتيب العكسى .

٣ — فإذا كان المقطع الثالث هو أيضاً من النوع الأول كان النبر عليه . أما إذا كان من النوع الثانى ، عدنا فوضعنا النبر على المقطع الثانى.

٤ — إذا وجد مقطع رابع ، وكان المقطع الرابع هو والثالث والثانى جميعها من النوع الأول ، كان النبر على المقطع الرابع (تذكر أن كل هذا بالترتيب العكسى) . وهذه هى الحالة الوحيدة التى يقع فيها النبر على المقطع الرابع ، وفيما عداها يهمل النظر فى المقطع الرابع ويتبع القواعد السابقة .

ويلاحظ[١] أن دخول واو العطف أو فائه أو لام الجر أو بائه على أول الكلمة لايغير هذه القواعد ، بل تهمل هذه السوابق وينظر فى الكلمة بدونها . أما الضمائر المتصلة التى قد تلحق بآخر الكلمة اسماً كانت أو فعلا فتعد أجزاء من صلب الكلمة ويوضع النبر على الكلمة على هذه النظرة .

ويستطيع القارىء المهتم أن يلتمس الأمثلة المتعددة على كل حالة . وجهده هـــذا لن يكون ممتعاً فى حد ذاته فحسب ، بل سيقرب إليه فهم الاختلاف بين القيمة الكمية والقيمة النبرية للمقطع ، ومن هذا يستطيع أن يدرك الفرق بين نظام إيقاعى يقوم على التوزيع الكمى ونظام آخر يقوم على التوزيع النبرى . أنظر مثلا فى المجموعتين الآتيتين من الكلمات :

١ — باعَ . قيلَ . دونَ . قبْلَ . بيْنَ (بتحريك الآخر) .

---

(١) هذه الملاحظة من عندنا وليست من المصدر المذكور .

٢ — إلى . أخى . أبو . نعمْ . جملْ . (بتسكين الآخر) .

فكلمات المجموعة الأولى تتشابه فى تنظيم مقطعيها بحسب الطول والقصر، إذ أولهما مقطع طويل وثانيهما مقطع قصير . لذلك يمكن أن تحل إحداهما محل الأخرى فى نظام إيقاعى يقوم على قصر المقاطع وطولها .

كذلك تتشابه كلمات المجموعة الثانية فى بدأها بمقطع قصير يليه مقطع طويل . لذلك تتساوى بعضها مع بعض بحسب النظام الكمى .

ولكن بحسب النظام الكمى لا تتساوى كلمات المجموعتين ، فلا يمكن أن تحل كلمة من إحداهما محل كلمة من الأخرى ، لاختلاف الترتيب بين المقطعين بحسب الطول والقصر .

أما بحسب النظام النبرى فجميع هذه الكلمات فى المجموعتين متساوية ، لأن النبر يقع فيها جميعاً على المقطع الأول .

ومعنى هذا أنه فى النظام النبرى يمكن أن تحل كلمة من المجموعة الأولى محل كلمة من المجموعة الثانية ، والعكس صحيح ، والذى يفكر دقيقة فى هذه الظاهرة يتجلى له سبب من الأسباب التى تجعل النظام النبرى أكثر شمولا واتساعاً ، وأقدر على تنويع الإيقاع والنغم ، وأخف وقعاً على الأذن .

ولنضرب مثلا آخر بمجموعتين أخريين من الكلمات التى تتكون كل منها من ثلاثة مقاطع :

١ — بائعن . بنتنا . أحضرَتْ (المؤنث الغائب) .

٢ — جمالن . مهمّن . تسلّى .

مرة أخرى لا يمكن أن تحل إحدى كلمات مجموعة محل كلمة من المجموعة الأخرى حسب الإيقاع الكمى . لكن يمكن أن تحل جميع هذه الكلمات بعضها محل بعض حسب النظام النبرى . لأنها على الرغم من اختلافها فى

ترتيب القصر والطول بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية ، تتشابه جميعاً في إيقاع النبر على المقطع الثانى من الكلمة .

ليس هذا فحسب ، بل لايلزم فى النظام النبرى أن يكون المقطع الثالث فى هذه الكلمات طويلا ، كما يلزم فى النظام الكمى ، لأنه سواء أكان طويلا أم كان قصيراً ان يتحمل النبر . وهذا سبب آخر من أسباب غنى النظام النبرى وتنوعه وخفة إيقاعه . وهناك أسباب أخرى لا يتسع لها مجالنا الراهن .

وهذه الخفة الإيقاعية والتنوع الغنى هى ما يجعله صعب الممارسة على إذن خضعت طويلا للنظام الكمى الصارم حتى استعبدها بوقعه الشديد الترتيب وأضعف مقدرتها على تحسس الإيقاعات والأنغام الخافتة المنوعة وعلى الاكتفاء بها فى موسيقية الإيقاع الشعرى الأساسى . فلا شك أن رد الفعل الأول لصاحب هذه الأذن هو أن يصيح : إن كلمات المجموعة الأولى لا يمكن أن تتبادل مع كلمات المجموعة الثانية فى إيقاع شعرى سليم فى بحر واحد ، وإن اختلاط هذه الكلمات سيؤدى بلا شك إلى كسر الوزن !

يتضح من هذا أن الإيقاع النبرى يحتاج إلى تدريب ومراس حتى تألفه آذاننا وتهتدى إلى ما فيه من موسيقية خفيفة ونظام سمح مرن ، ومعظم الجهد فى هذا المراس والتدريب سيتكون من محاولة تحرير آذاننا من استعباد النظام الكمى ذى القوانين الضيقة الصارمة . ولكنه جهد يستحق أن يبذل ، لما سينتج عنه من استعادة حساسية آذاننا ، حتى تستطيع أن تزداد التفاتاً إلى عنصر آخر عظيم الأهمية فى تكوين الموسيقى الشعرية ، وهو عنصر الإيقاع الداخلى للكلمات ، وتنوعها النغمى باختلاف مخارج حروفها وأنواع حركاتها ، وهو عنصر يطغى عليه الآن الإيقاع العروضى العام للبيت بسبب حدته القاسية ، ورتوبه الرهيب .

قد يكون هذا أمراً صعباً ، ولكنه ليس مستحيل التحقيق ، والمهم أننا قد تبينا أن طبيعة اللغة العربية لا تأباه ، وإن كان النظام التقليدى من الإيقاع الكمى يختلف عنه ، وأننا تبينا أننا حين ندخله على إيقاع الشعر الشعر العربى لا نكون قد أقحمنا شيئاً غريباً أجنبياً عن اللغة يصيبها بالضرر ، بل نكون قد استغللنا من هذه اللغة إمكانيات توجد فيها وإن كانت قد بقيت إلى الآن مهملة غير مستثمرة . وبذلك نكون قد زدنا لغتنا غنى بما فتحنا لشعرها من إمكانيات حية غنية — والشعر هو المجلى الأعلى لحيوية اللغة وغناها .

وكلامنا على هذا الإمكان ليس مجرد استنباط نظرى ، بل هو ما تحقق فعلا فى بعض أغانينا العامية التى خرجت خروجاً جزئياً أو كاملا على النظام العروضى الذى حدده الخليل بن أحمد ، فلم تعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر وطول ، بل أخذت تتبع ترتيب النبر ، فالتقطت بذلك كثيراً من الإيقاعات الحية فى لغة كلامنا الدارجة .

والذى حققه مؤلفو هذه الأغانى — المعروفون والمجهولون — باللغة الدارجة يستطيع شعراؤنا أن يحققوه باللغة الفصحى ، وإن كانوا يحتاجون إلى جهد أكبر فى وضع نظامهم النبرى ، ويحتاج قراؤهم فى مبدأ الأمر إلى جهد أكبر فى التقاطه وتتبعه . لأن مؤلفى الأغانى وسامعيها يعتمدون على التلحين الموسيقى فى توضيح النبر وبيان توزيعه . أما شعراؤنا وقراؤهم فسيحتاجون إلى مزيد من الجهد فى إرهاف السمع حتى يلتقطوا إيقاعات الكلام الحى كما تقع فعلا فى لغة الكلام .

حينئذ يكون ما نحققه من المكاسب الفنية والقومية جد عظيم ، لأننا نكون قد أحيينا شعرنا إحياء كاملا لا نخشى معه ما نخشاه الآن عليه من الموت والخمود ، ونكون قد أحيينا لغتنا إحياء لا نخشى بعده استبدال اللغة

العامية بها[١] ، إذ نقرب الشعر إلى روح الشعب ونلتقط نبراته الحية الصادقة ، دون أن نضطر إلى استعمال اللغات العامية الفقيرة فى ألفاظها المحدودة فى وسائلها الأدائية . ونحصل على شعر فيه ما فى أغانينا العامية من صدق النغم وحيوية الإيقاع (بل هو سيزيد عليها أضعافاً) ، وليس فيه ما فى أكثر أغانينا من ميوعة العاطفة وغثاثة المعنى وسطحية الفكرة وابتذال التجربة ، دعك مما فيها من ضيق المحصول اللغوى وفقر التصوير .

وفى الفصل الثالث من هذا الباب سنحاول أن نثبت أن شعرنا الجديد قد بدأ بالفعل فى إدخال تنويع النبر على أساسه الإيقاعى الكمى . ولكننا الآن ندعو إلى تغيير أكبر جذرية يؤدى إلى نظام نبرى كامل .

ونحن كنقاد لا نريد أن نضع لشعرائنا نظام هذا الإيقاع النبرى غير الكمى ، فليس هذا من عملنا بل هو من عملهم . وليست هناك فائدة فى أن يضع النقاد أنماطاً للإيقاع يطلبون إلى الشعراء أن ينظموا عليها ، فأكبر الظن أن هذه الأنماط الإيقاعية ستولد ميتة أو تظل عقيمة لا تثمر . علينا إذن أن ننتظر فى صبر وثقة حتى يستكشف الشعراء أنفسهم حاجتهم إلى ابتكار هذه الأشكال المخالفة للنظام العروضى التقليدى ، ونحن واثقون أنهم إذا استمروا فى نهجهم الجديد سيستكشفون هذه الحاجة حين يستنفدون ما للشكل الجديد من إمكانيات ، فيبتدئون يضيقون به ذرعاً ويتوقون إلى شكل أخفت جرساً وأقل رتوباً وأكثر مطاوعة للتنوع الفنى فى كلتا الناحيتين الأدائية والمضمونية . إذ ذاك ستدفعهم طبيعتهم الشعرية الصادقة إلى تلمس هذا الشكل المنشود ، وإلى ما يحتاج إليه استكشافه من التجربة وتكرار المحاولة الفنية ، فتكون ولادته ولادة طبيعية فى حرارة التجربة الفنيـة .

---

(١) هذا موضوع سنزيده شرحاً فى خاتمة الكتاب .

كل ما نستطيعه إذن كنقاد برموا بالشكل التقليدى ، وكقراء يتوقون إلى نوع آخر من الإيقاع فى الشعر العربى ، هو أن نبشر بهذا اليوم المرتقب ونعبر عن أملنا فى إقباله ، ونحث شعراءنا على السعى إليه ، ونساعد فى تمهيد الطريق تحت أقدامهم . ولعل عملنا الأول فى هذا السبيل أن نقنع بعض الشعراء أنفسهم ممن يبدو أنهم محتاجون إلى هذا الإقناع .

لسنا نعنى بهذا أننا نريد أن نقنعهم بأن عليهم أن يستكشفوا نظاماً جديداً للإيقاع الآن ، بل نعنى أن نقنعهم بتلك الحاجة المستقبلة ، حتى يصوغوا على ضوئها محاولاتهم التى يبذلونها الآن فى استغلال الشكل الجديد وتطويره . فلاشك أنهم محتمون فى بذل جهدهم الراهن فى تنمية هذا الشكل ، واستغلال إمكانياته التى لم تستنفد بعد ، ومضاعفة مرونته وتنويع أنماطه إلى أقصى حد تتيحه التفعيلة العروضية القديمة التى لايزال قائماً عليها مرتبطاً بها . ولاشك أن هذه هى الخطوة الصحيحة التى تتخذ نحو تطوير النظام الإيقاعى إلى مرحلة يمكن فيها إدخال تغيير جذرى عليه ، أى فى الحقيقة استبدال نظام آخر به . فإننا واثقون أن النظام العروضى الراهن لن يكفى فى النهاية ، وأن شعراءنا سيقتنعون بهذا حين يتمون استغلاله .

إننا نسلم بأن هذا الشكل ، فى قيامه على التفعيلة القديمة ، كان خطوة ضرورية لا بد منها ، حتى تألف آذاننا الإيقاع الخافت المنوع فى تدرج . فقد كان من المستحيل المنافى لطبائع الأشياء أن ننتقل انتقالا طافراً من الشكل القديم ذى الإيقاع الحاد البارز وذى التنظيم التام الانضباط والرتوب إلى شكل يخرج خروجاً تاماً على التفعيلة العروضية ويهدم بضربة واحدة مفاجئة أساسها الإيقاعى الذى ألفته آذاننا من عشرات الأجيال . كان مستحيلا أن تقبل آذاننا فى طفرة واحدة مثل ذلك النظام مهما يدع المدعون أنه ليس فيه خروج على طبيعة اللغة وأنه لا يضيف إلى اللغة عنصراً ليس فيها بل هو يستغل منها إمكانيات لم تكن مستغلة . فإن الإقناع فى مثل هذه الأمور لا يكون بمجرد المحاجة المنطقية ولا البرهنة العلمية بل تحتاج النفوس

والقلوب والآذان إلى زمن حتى تألف هذا الجديد وتتعود عليه وتتعلم كيف تحسن الاستماع إليه .

الشكل الجديد القائم على التفعيلة التقليدية كان إذن خطوة لا بد منها ، وهو قنطرة صالحة لعبورنا إلى مرحلة تالية تنشد فيه آذاننا العربية المحررة إيقاعاً أكثر خفوتاً ونظاماً أقل تحدداً ورتوباً وشكلا أكبر مرونة وطواعية وتنويعاً . وكل ما نريد الآن أن نفعله هو أن نقنع الشعراء من الآن بأن هذا الشكل الذى يمارسونه مجرد قنطرة حتى يكونوا أكبر استعداداً للمرحلة التالية حين يأون أوانها وحتى ينتقلوا إليها عن عمد ووعى وينقلوا معهم جمهورهم بشجاعة وجرأة حين يأتى هذا الأوان . فإذا اقتنعوا بهذا مضوا قدماً فى تنمية الشكل الجديد وتطويره إلى أن يصل بهم وبقرائهم إلى ذلك الأوان المرتقب .

والذى يدفعنا إلى كل هذا الإلحاح فى تأكيد شىء نعترف نحن بأن أوانه لم يأن هو أن من شعرائنا الجدد من كتب فعبر عن رضاه التام بالشكل الجديد القائم على التفعيلة العروضية ، بل ادعى أنها الأساس الوحيد الممكن لأى نظام إيقاعى فى اللغة العربية . وهنا مكمن الخطر ، فإننا مادمنا معتنقين لهذه الفكرة الخاطئة من استحالة إبداع نظام إيقاعى آخر فإن اعتقادنا هذا سيؤخر مجىء اليوم المنشود تأخيراً لا داعى له ومن الممكن تلافيه .

والذى يبدو لنا هو أن بعض شعرائنا الجدد فى حرصهم على تقريب الشكل الجديد إلى أتباع التقليد بالغوا فى محاولة إثبات التزامه لقواعد الخليل . والحق أن بعض شعرائنا الجدد لا تزال آذانهم مرتبطة بالموسيقى الحادة الرتيبة برغم كل محاولاتهم التحررية التى نقدرها لهم ونشكرهم عليها . ودليل ذلك أنهم لا يجرأون بعد على استخدام زحافات أجازها العروضيون القدماء وأكثر منها الشعراء القدامى .

ونحن حين نقرر هذه الحقيقة لا نريد أن نعيب شعراءنا هؤلاء ، فإننا

لندرك أنهم هم أنفسهم يحتاجون إلى زمن يتدرجون فيه حتى تألف آذانهم خفة الإيقاع وخفوته فيأتى إيقاعهم الجديد المتزايد الخفة والخفوت إتياناً طبيعياً لا افتعال فيه ولا عصبية . هم أنفسهم محتاجون إلى تدرج ولا يستطيعون أن يطفروا بآذانهم وأذواقهم ونظمهم . هذه حاجة بشرية نفهمها ولا نؤاخذهم عليها . أما الذى نؤاخذهم عليه فهو أن يزعموا لأنفسهم ولغيرهم أن الشكل الذى استكشفوه هو قصارى ما يمكن أن يبلغه التجديد والتطوير بنظام الإيقاع العربى ، وأن يدعوا لأنفسهم ولغيرهم أننا مرغمون على التزام تفاعيل الخليل أبد الآبدين لأنها هى وحدها ما تسمح به « طبيعة اللغة العربية » .

وهذا ما سنناقشه تفصيلا فى فصلنا القادم .

الفصل الثانى

نازك الملائكة والشعر الجديد

السيدة نازك الملائكة من أوائل من صاغوا الشكل الجديد[1] . ولها بين شعرائه منزلة عالية . فهى من السابقين الأولين فى هذا الميدان الجديد الذى نأمل منه الخير العظيم والنفع العميم لشعرنا العربى بعد طول اليأس منه والحسرة على عقمه وإجدابه . وسيسجل تاريخنا الأدبى لها ولهم ذكراً لن يمحى ما بقى فى الدنيا أدب عربى يهتم القارئون بقراءته والدارسون بدراسته ويعمل الأدباء المتعاقبون على استمرار حيويته وتجدده .

لذلك يعز علينا جداً — ونحن نحمل فى قلوبنا تقديراً بليغاً لهذه الشاعرة المبدعة — أن نأتى إلى آرائها النقدية التى تضمنها كتابها « قضايا الشعر المعاصر » (بيروت ١٩٦٢) فيضطرنا واجبنا النقدى إلى أن نقرر أن فيها كثيراً من الخطأ ، وكثيراً من الضرر لو تركت دون تصحيح . والخطأ الذى نعنيه هو خطأ فى تشخيص قضية الشعر الجديد الذى كانت السيدة نازك الملائكة من رواده السباقين وكواكبه الباهرة ، والضرر الذى نخشاه هو إضرار بقضية هذا الشعر نفسه وتعويق له عن أن يستمر فيما نرجو له من النمو والتطور . فلو قبلت آراؤها تلك لما كانت نتيجتها إلا أن تقعد به عن الانطلاق وتشله عن حرية التجربة وتنتهى به سريعاً إلى العجز والاختناق قبل أن يؤتى خير أكله ويستغل أقصى إمكانياته ، دعك من أن يمهد لما نأمله بعده من تطور جديد يزيد عليه مرونة وخصوبة .

---

(١) هى وبدر شاكر السياب يتنازعان قصب السبق . فقد نظم كل منهما — دون اطلاع على عمل الآخر — قصيدة على الشكل الجديد فى وقت متقارب فى أواخر سنة ١٩٤٧ .

أما وقد نبهنا قراءنا إلى أننا نناقش نازك الملائكة الناقدة لا الشاعرة فلنبدأ نقاشنا[١].

إذا قرأنا السطور التالية اتضح لنا الدافع الأول الذى يحدو الناقدة فى كتابها هذا :

« ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة فى ستة بحور من الشعر العربى تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد فى الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديداً من صنع العصر . وما كاد الجمهور العربى يتسامع بالدعوة حتى أسرع إلى رفضها وأساء الظن بها واتهمها » (ص٣٧) .

هى إذن تريد أن تدحض هذه التهمة عن الشعر الجديد وأن تثبت قيامه على العروض القديم ، وعدم إهماله له ، وعنايته البالغة به . وسنرى بعد قليل كيف يسوقها هذا الحرص إلى الحملة على كل شاعر جديد حاول أن يتحرر من بعض القوانين المرهقة للعروض القديم . ولكن نقرأ لها سطوراً أخرى تزيد دافعها ذاك جلاء :

« لعلنا كلنا نعلم أن أغلب القراء — وبينهم ناظمون متمرسون —

---

(١) لا نعرض فى نقاشنا هذا للقسم الثانى من الكتاب ـ إنما نعرض للقسم الأول ما عدا بابه الأخير ، وهو القسم التى تتتبع فيه الناقدة أخطاء الشعر الجديد . أما باقى الكتاب ، ويتكون من دراسات تحليلية ، وحملة على النثر الذى يتستر تحت اسم « الشعر المنثور » أو « قصيدة النثر » ، وآراء فى وظيفة النقاد ومسئوليتهم ، فليس لنا عليه اعتراض أساسى ، وبه عدد من الملاحظات الحسنة والآراء المصيبة .

ما زالوا يجهلون الأساس العروضى الخليلى للشعر الحر[1] . إن طائفة منهم تحسبه نثراً لا وزن له مرصوصاً على أسطر متتالية بدافع غية صبيانية فى نفس كاتبه . وأنا أميل إلى أن أعتقد بأن الجمهور غير ملوم فى فكرته هذه . فإنما روج لها بعض الشعراء الكبار من الجيل الماضى ، وقد راحوا يصرحون ، فى لذة لا تخلو من التشفى ، أن الشعر الحر ليس موزوناً وإنما هو نثر . وبذلك ساهموا فى هدم الناحية العروضية من الشعر الحر » (ص ٥٢) .

وهى تريد أن تقوم بإعادة بناء هذه الناحية العروضية ، فإذا لقيت فى محاولتها هذه شعراء لا يتفقون مع نظريتها هذه اشتدت عليهم بالنقد والتخطئة . وإليك مثلين آخرين يصل فيهما دافعها إلى تمام وضوحه . فهى (فى صفحة ٥٤) تدعو إلى العودة إلى علم العروض ، حتى « يقتنع القارىء الموسوس بأن وزن الشعر لم يحطم على أيدينا ، وأننا لا نقل حرصاً عليه من أى شاعر قديم مخلص » . وهى (فى صفحة ٦١) حين تبدأ فى شرح أساس الوزن فى الشكل الجديد ، تسرع إلى طمأنة القارىء بأنه لا يختلف عن الشكل القديم إلا فى حرية الشاعر فى اختيار عدد التفعيلات فى البيت الواحد (وهى تسميه الشطر الواحد) أما فيما عدا هذا فهى تؤكد للقارىء كونه غير خارج على القانون العروضى البحر ، « جارياً على السنن الشعرية التى أطاعها الشاعر العربى منذ الجاهلية حتى يومنا هذا » .

إن لها — كشاعرة — بطبيعة الحال أن تقيد نفسها بأى عدد شاءت من هذه السنن التى أطاعها الشاعر العربى منذ الجاهلية حتى يومنا هذا

---

(١) مما يؤسف له أن الناقدة تسمى الشكل الجديد « الشعر الحر » . فبصرف النظر عن خطأ التسمية فى حد ذاتها (انظر مناقشتنا لهذه النقطة فى ص ٢٧ — ٢٨) ، ربما يكون لها وقع سيىء على القارىء عينه الذى تحاول أن تقنعه بقضيتها الأساسية

(وسنشرح فيما بعد أنها خالفت من هذه السنن أكثر مما ندرك) . ولكن ننظر إلى محاولتها كناقدة أن تحمل غيرها من الشعراء الجدد على مثل ما ارتضته لنفسها من قيود ، مسرعة إلى اتهامهم بالخطأ والغلط ، غير مدركة أنهم ربما تختلف نظرتهم إلى الشكل الجديد وامكانيات تطويره عن نظرتها . فهي — كناقدة — لا تجيز فيه إلا الحرية في اختيار عدد التفاعيل لكل بيت ، وتلزمه أن يتبع ما عدا ذلك من قوانين الخليل بقضها وقضيضها . انظر مثلا قولها في صفحة ٧١ — ٧٢ : « علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحر ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض العربي ، وإنما ينبغي أن يجرى تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور . وإن أية قصيدة حرة لاتقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم — الذى لا عروض سواه لشعرنا العربي — هي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن ، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض » .

لاحظت حرصها على أن تؤكد أن الشعر الجديد يجب أن يجرى على تلك القوانين « تمام الجريان » وأن يكون خاضعاً « لكل ما يرد » من صور عروضية قديمة ، وأن تقبل كل قصيدة على الشكل الجديد «التقطيع الكامل» على أساس العروض القديم وإلا اتهمتها بأنها « ركيكة الموسيقى مختلةالوزن » وتنبأت بأن « الفطرة العربية السليمة » سترفضها ولو لم تعرف العروض . اندفاع تتورط فيه بعد اندفاع ، ولسنا ندرى كيف يستطيع أشد مدرسى علم العروض تزمتاً أن يقول أكثر من هذا . وماذا تفعل إذا قام هذا المدرس مستنداً على نص كلامها هذا فرفض الشعر الجديد كله ولم يقبل استثناءها لحق الشاعر في تنويع عدد تفاعيله من بيت إلى بيت لأن هذا التنويع بدون أدنى شك لايجرى « تمام الجريان» على قوانين العروض القديمة ولايتقطع تقطيعاته المعروفة العدد في كل بحر وصورة من صور الفسح .

أما جملتها العجيبة ، الذى لا عروض سواه لشعرنا العربى ، والتى تريد بها أن نجد ابتكار الشعراء المبدعين فى حدود الصور التى قيدها العروضيون الوصفون ، فيكفى فى الرد عليها أن نلفت الناقدة إلى ما قالته هى فى صفحتى ٥٤ — ٥٥ حين كانت تدعو إلى تنمية علم العروض وتطوير الدراسات العروضية حتى تلحق بما حدث من تطور الشكل ، ثم تقول : « فقد تطور الشكل فى الشعر العربى بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفى تمام الكفاية فى نقد الأشكال الجديدة التى نمت اليوم ، وبات ضروريا أن يطور العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر . وإنه لطبيعى تماماً أن تظهر الأنماط أولا ، ثم تعقبها القواعد التى بها يقاس الفاسد منها » . والآن تأتى جملتها الرائعة : « وهذا لأن النمط خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر ، وأما القواعد فهى استقراء واع » .

فلماذا نسيت جملتها هكذا سريعاً ؟ وإذا كانت هذه الجملة صحيحة — وهى وحدها الصحيحة — فلماذا تمضى فى نقد شعر زملائها المجددين لا بقواعد تستنبطها من إنتاجهم الفنى نفسه وتنظر فيها إلى هدفهم الذى يسعون إليه فتحكم على إنتاجهم بمدى بلوغهم هذا الهدف أو تقصيرهم عنه ، بل تنظر فقط إلى مدى جريانهم « تمام الجريان » على القوانين القديمة وخضوعهم لـ « كل » ما ورد عن القدماء من صور عروضية . الحق أن هذه الجملة تنطق بروح مخالفة تماما للروح السائدة فى الكتاب ، ولعل السبب أن التى كتبتها هى نازك الملائكة الشاعرة لا نازك الملائكة الناقدة . . .

استمع الآن إلى اتهامها زملاءها من شعراء الشكل الجديد بالغلط :

« فلو أنشأنا دراسة مفصلة تقوم على الإحصاء وقارنا بين الأغلاط العروضية الواردة فى الشعر المعاصر ، قبل الشعر الحر وبعده ، لدلت النتائج

على أن من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذى يستعمل الأسلوب الحر فى أغلاط الوزن والزحاف . وأبرز دليل على ما نذهب إليه أن الشاعرين نزار قبانى وفدوى طوقان يكتبان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع أغلاط الوزن إلا فى قصائدهما الحرة . وإن الناقد العروضى ليبتسم عاذراً حين يرى هذه الظاهرة الطريفة ، فلن يرتاب أحد بسمو شاعرية نزار وفدوى ، وقد اعترف لهما العصر برهافة السمع . ولكن الشعر الحر كله مزالق ، وهو ينصب شركا ، فإذا لم يكن الشاعر على حذر ، كان من السهل أن ينتقل لجأة من الرجز إلى السريع أو المنسرح لمجرد أن « مستفعلن » تتصدر البيت (ص ٣٨ — ٣٩) » .

رأيت كيف تسرع إلى اتهام هذين الشاعرين بالغلط ، وبأنهما قد وقعا فى الغلط عن غير وعى ولا عمد . لا يتبادر إلى ذهنها احتمال آخر : أنهما ربما أقدما على تنويع مقصود للوزن وتحرر عامد من بعض القيود . وتسليمها لهما برهافة السمع ، وتسجيلها لهما أنهما لا يقعان فى أغلاط الوزن حين ينظمان على الشكل التقليدى ، كان ينبغى أن يلفتها إلى هذا الاحتمال . ولا تنتبه إلى أن ما تسميه « مزالق » للشكل الجديد ربما لا يكون مزالق ، بل ربما يكون استجابة مشروعة منسجمة مع الشكل الجديد لما يسمح به هذا الشكل من مرونة وانطلاق لا ينسجمان مع الشكل القديم .

إن الناقد الفنى الذى يرى لوحات بيكاسو وما فيها من خروج على القوانين التقليدية لفن الرسم ، وما فيها من مخالفة لحقائق التشريح ، وما فيها من عدم لمثل الوحدة والانسجام والتناسق بمدلولاتها القديمة ، فيسرع إلى اتهامه بالوقوع فى الغلط ، والانزلاق فى مزالق بسبب قلة الحذر ، ولا يقف لحظة واحدة ليفكر فى أنه ربما يكون هذا الرسام يفعل ما يفعله عن قصد ، لا عن جهل بحقائق التشريح ، ولا عن عدم انتباه إلى القواعد القديمة ، ولكن لأنه يحاول فى فنه أهدافاً مختلفة بالمرة عن أهداف القدماء ، ولأنه

يفهم المثل الرسمية فهماً يختلف تماماً عن فهم المقلدين — مثل هذا الناقد الفني يكون مخطئاً ، ويتضاعف خطأه إذا كان قبل أن يكتب نقده هذا قد عرف أن لبيكاسو لوحات تتبع القواعد الكلاسيكية فتجيد أعظم الإجادة ، ولا يتسرب إليها غلط ولا نقصان ، بل هي تجيد هذا النمط من الرسم بأكثر مما استطاعه مئات الرسامين الأكاديميين . ولكن كم يزيد خطأ هذا الناقد فيصير غير محتمل إذا كان هو ممن يمارسون الرسم بالطريقة الجديدة ، فقد كان ينبغي له أن يكون لهذا أوسع نظرة وأسمح صدراً وأن يكون أكبر قدرة على فهم ما يحاوله بيكاسو والتعاطف مع محاولته مهما يخالفه في كثير أو قليل من صفات طريقته الفردية الخاصة .

والغريب هو أن الناقدة نازك الملائكة في مواضع شتى من كتابها تبدي برمها بالرتوب والنسب المتساوية والأطوال الثابتة والمسافات المتناسقة والشكل الهندسي الخ ولا تنتبه إلى أن كلامها هذا ينطبق ، لا على الصورة السيمترية للبيت ذي الشطرين وذي العدد المتساوي من التفاعيل في كل شطر ثم في البيت بعد البيت ، بل ينطبق أيضاً — في رأي آخرين على الأقل — على التفعيلة الخالية من الزحاف . وعلى القصيدة الخالية من تنوع الأضرب ، بل ربما تكون هاتان الظاهرتان أشد تسبيباً للرتوب وأقوى بعثاً للملل من مجرد تساوي عدد التفاعيل الذي تخصه بهجومها . فهي في صفحة ٤٥ تقول :

« لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته ، وليس هذا غريباً في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية . الواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً ، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة من جهات حياته حتى يشتاق إلى أن يحدث فوضى صغيرة في

مكان منه فيربك النموذج ويخرج على الرتابة . ولهذا أمثلة كثيرة فى مبانينا وبرامجنا وحياتنا . ولم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل فى العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المنسق اتساقاً تاماً » .

فما بالها تحمل على الشعراء الآخرين لمجرد أنهم انساقوا مع هذا الميل العصرى الذى تصفه خطوة أبعد مما أرادت هى أن تخطو . إن الواضح من سطورها هذه أنها لا تجيز إلا نوعاً واحداً من التحرر من قوانين (النسب) الشعرية القديمة ، وهو التحرر من الالتزام بعدد محدد من التفاعيل فى كل بيت ، وهذا يزداد وضوحاً حين نستمر فى قراءة سطورها هذه فنجدها تقول فى آخرها :

« إننا نتكلم بحسب الحاجة فنطيل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسى مفروض . ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير » .

إننا لا نريد أن نطالب الشاعرة بأكثر مما خطته نحو التحرر بما يسمح لها طبعها ويطيقه ذوقها ، ونحن شاكرون لما فعلت متقبلون إياه بامتنان . ولكن ما بال الناقدة تريد من الشعراء الآخرين أن يتحددوا فى تحررهم بحدودها ، وهم لم يكفهم التحرر من العدد المحدد للتفاعيل ، فنظروا فى هذه التفاعيل نفسها وأخذوا يستعملونها بمرونة الزحافات التى تسمح بها قواعد الخليل نفسها ، ثم أخذوا يشكلون أضربها تشكيلات جديدة رأوها أكثر تساوقاً مع تموج العاطفة وتقلب الفكرة وأكثر تنويعاً للنغم وتخفيفاً لحدة الإيقاع ورتوبه . والحقيقة الواضحة هى أن الشكل الجديد باقتصاره على ستة فقط من البحور الستة عشر ، وعلى تفعيلة واحدة متجانسة يكررها ولا يراوح بينها وبين تفعيلة أخرى كما يفعل المقلدون فى البحور الممزوجة ، يتعرض من هذه الناحية لنوع من الرتوب لا يتعرض له الشكل القديم . فهو محتاج أشد حاجة إلى أن يتغلب على هذا الرتوب ، ولذلك يلجأ

الشعراء الآخرون إلى تنويع الايقاع فى التفعيلة نفسها بإدخال ما يطيقون من الزحافات (وهم فى نظرنا لا يجرأون بعد على كل ما يستطيعون أن يفعلوه فى هذا المجال) ، وبتنويع صور الأضرب التى يستعملونها ، وبالانسياق أحياناً انسياقا هينا لا نشاز فيه من وزن إلى وزن قريب منه يذوب فيه ، وهم فى هذا كله إنما يلبون روح العصر التى تحدثت الناقدة فى سطورها الماضية عن مللها من الرتوب والنسب المتساوية والهندسية الصارمة والنموذج المتسق اتساقا تاماً . ولكن الناقدة تريد أن تقيد الشعراء بالإباحات التى قبلتها الشاعرة . هذا إذا سلمنا الآن جدلا بأن الشاعرة تتبع حقاً كل القوانين التى تريد الناقدة أن تلزم بها الآخرين .

والآن يأتى دور النقاد بعد الشعراء فى لومها واتهامها . فهى (فى صفحة ٥٣) تبدى دهشتها القوية من هؤلاء النقاد الذين يكتب أحدهم فصولا طويلة عن عشرات من القصائد الحرة دون أن يشير إلى الناحية العروضية منها ، مع أنها مشحونة بما تسميه الأخطاء الوزنية . ثم تتساءل : « أترى هؤلاء النقاد لا يتحسسون الوزن ولا يستشعرون الخطأ العروضى ؟ أهم ضعيفو الشعور بموسيقى الشعر بحيث لا تصك أسماعهم كل تلك النشازات والأغلاط ؟» ولكنها لا تستطيع أن تقبل هذا الفرض ، لأن طائفة من هؤلاء النقاد « يملكون حس النقد وملكة التذوق ويستجيبون للشعر على أجمل ما نحب لهم . ومن الثابت عندى أن بعضهم قد مارس نظم الشعر السالم من الأخطاء بأسلوب الشطرين » . فتتلمس تعليلا آخر لإهمالهم الحديث عن الأخطاء العروضية للشعر الجديد ، وتنتهى إلى تعليل تلك الظاهرة « بظاهرة أعمق جذوراً .. هى الرومانتيكية فى النقد » . وفى الصفحة التالية تزيد هذه الظاهرة العميقة الجذور شرحاً ، وتدعو إلى أن يقاس الشعر الجديد « بالمقاييس الموضوعية التى استقرأها أسلافنا عبر القرون من آلاف القصائد العربية القديمة » .

وفى كل دهشتها هذه وتساؤلها ، وبحثها عن علة عميقة الجذور ، لا تنتبه إلى تعليل بسيط ، هو أن هؤلاء النقاد ، الذين سلمت لهم بحس النقد وملكة التذوق ، وحسن الاستجابة للشعر ، وبممارسة بعضهم لنظم الشكل القديم دون أن يرتكبوا أخطاء عروضية ، هؤلاء النقاد ربما لا يعدون إباحات الشعر الجديد أغلاطاً ولا نشازاً ، وربما يعدونها محاولات مشروعة للتخفيف من هندسية صارمة تضر ولا تفيد ، وربما يعتقدون أننا ينبغى ألا نطبق على الشعر الجديد تلك المقاييس الموضوعية التى استقرأها أسلافنا عبر القرون ، وربما يؤمنون بأن ما ينطبق على آلاف القصائد العربية القديمة لا ينطبق بالضرورة على هذه القصائد الجديدة ، بل يجب أن يحكم على هذه بمقاييس شكلية جديدة تستمد من القصائد نفسها وتراعى ما يستهدفه منشئوها .

وكأنها تشعر بأن احتكامها إلى قوانين العروض القديمة ربما لن يقنع بعض القراء ، فتتركها إلى حجتها الثانية المفضلة التى تكررها مرات عديدة ، وهى الأذن العربية ، ونفورها بطبعها من هذه التشكيلات والإباحات . ففى صفحتى ٦٣ — ٦٤ تصرح برأيها فى ضرورة التزام الشاعر لوحدة الضرب[١] من أول بيت فى قصيدته إلى آخر بيت فيها ، وبهذا تريد أن

---

(١) الضرب هو التفعيلة الأخيرة فى البيت . وقد تدخلها علة بالزيادة أو النقص لحرف أو مقطع . وللعلل أنواع ثلاثة بالزيادة وأنواع تسعة بالنقص يعددها العروضيون . فإذا جاء الشاعر بالبيت الأول فى قصيدته على ضرب صحيح لزمه أن يأتى بجميع أبيات القصيدة على هذا الضرب الصحيح .

وإذا جاء به على ضرب دخله نوع ما من أنواع العلل لزمه أن يأتى بباقى أبيات القصيدة على نفس النوع من العلة ، ولم يجز له أن يأتى فى أحدها بضرب صحيح أو ضرب دخله نوع آخر من أنواع العلل ، وإلا فلا يسمى الشعر قصيدة كما يقول العروضيون . ومن الواضح البين أن سبب هذا الالتزام بنوع الضرب هو التزامهم بعدد محدد من التفاعيل فى كل بيت من ناحية والتزامهم بقافية واحدة مطردة تامة التشابه فى جميع أبيات القصيدة من ناحية أخرى ، ومن الواضح البين أيضاً أن ما يخضع له الشكل القديم فى هـــذا الشأن لا يخضع له الشكل الجديد لتحرره من الالتزامين المذكورين . دعك من أن من الشعراء السابقين أنفسهم من جاء بتنويع الضرب ويسميه العروضيون « التجريد » .

تحرم شعراءنا عاملا من أهم العوامل فى التنويع وإقلال الرتوب فى الشكل الجديد الذى يقوم على التفعيلة الواحدة ، عاملا يحدث لذة كبيرة للأذن التى تمل الرتوب وتحب مثل هذا التنويع . وسبب رفضها لتنويع الضرب هو أن قواعد العروض لا تبيحه فى قصيدة واحدة ، وأن ألوف القصائد القديمة فيما تزعم تخلو من هذا التنويع ، ثم فى صفحة ٧٠ تلتمس حجتها الأخرى ، وهى الرجوع « إلى الأذن العربية التى تنفر بطبعها من أن ترد تشكيلتان فى القصيدة الواحدة » ، كأن هذا الطبع ثابت لا يمكن تعديله وتطويره ، وكأن هذا الطبع لم يدخل عليه فعلا كثير من التعديل والتطوير قبل أن يسيغ الشكل الجديد نفسه بتحرره من عدد التفاعيل فى البيت ، وبقبوله لتنويع الروى فى القصيدة الواحدة ، بل لحذف الروى حذفا باتا . واضح أن أذنها هى لا ترتاح إلى تنويع الضرب ولا تستطيع أن تقبله بعد ، ونحن نحترم ذوقها الشخصى ولا نؤاخذها عليه ، ولكن لماذا تريد الناقدة أن تجعل من أذنها قانونا عاما يجب أن تخضع له جميع الآذان ، وبأى حق تريد أن تحرم على الأذن التى أساغت ما ذكرنا من إباحات الشكل الجديد أن تمضى خطوة أخرى فتسيغ تنويع الضرب وإن لم تسغه أذن الناقدة ؟ وفيم هذا الاحتكام إلى الأذن العربية بطبعها ولو احتكمنا إلى هذا الطبع بدون أن يدخله تعديل حديث لرفض الشكل الجديد من أساسه ؟

ولكنها تمضى فتبلغ (ص ٧١) نهاية تزمتها : « ولا يخفى على كل ذى سمع شعرى مدى التنافر بين هذه التشكيلات ، حتى ليضطر المرء إلى أن يطوى قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهملا ما قد يكون فيها من معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية » . أنرى التزمت يبلغ مدى أبعد من هذا ؟ أنرى تقديس الشكل لمجرد الشكل يستطيع أن يزيد على هذا فى إيثاره للشكل على المضمون مهما يكن فى المضمون من معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية ؟ لاحظ أن الناقدة لم تقل : « حتى ليكاد المرء يطوى » ،

فنقول إنه مجرد تعبير بلاغى منها تريد به ان تصور شدة نفورها من هذا الشعر ، بل قالت : « حتى ليضطر المرء إلى أن يطوى » . وما أدرى الناقدة لو أرغمت نفسها على قراءة تلك القصائد أن يكون فى مضمونها نفسه ما يبرر التنويع التشكيلى الذى اتخذته ؟ أو لم تقل هى فى موضع آخر من كتابها إن الشكل لا يمكن فصله عن المضمون ؟

ثم تستمر (فى نفس الصفحة) فتقول : « والأذن العربية (الأذن العربية مرة أخرى!) [1] لا تقبل فى القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة، وعلى ذلك جرت آلاف القصائد (آلاف القصائد مرة أخرى !) منذ أقدم العصور حتى الآن . » ليس فى هذا جديد فقد سمعناه منها من قبل مرات ، ولكن استمع الآن إلى هذا : « والواقع أن الشعراء — حتى فى عصر الانحطاط — لم يقعوا فى مثل هذا ، فمع أن شعرهم كان سمجاً سقيم المعانى ركيك اللغة إلا أن موسيقى الشعر العربى كانت ترن فى كيانهم فلا يستطيعون أن يخرجوا عنها » . ألا تدرك الناقدة أن موسيقى يستطيع حتى أولئك الشعراء — الذين وصفت شعرهم بأنه سمج ، سقيم المعانى ، ركيك اللغة — أن يأتوا بها ويطيعوا قواعدها لا يكون لها فضيلة كبيرة ؟ وهل يجوز لنا أن نفهم من كلامها هذا أنها تفضل — ولو من الناحية الشكلية المحضة — ذلك الشعر السمج الركيك اللغة (دعك الآن من سقم معانيه) الذى نظم فى عصر الانحطاط على شعر عصرنا الجديد بالرغم مما قد يكون فى هذا من « معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية » ، وسبب تفضيلها هو ما « يرن » فى ذلك الشعر من موسيقى لا « ترن » فى الشعر الجديد ؟ أو ليس هذا « الرنين » الموسيقى هو سبب البلاء الذى يحاول الشكل الجديد جاهداً أن يخفف منه ، لأنه هو هو الذى كان يخفى بقرقعته ما يحتويه الشعر من

---

(١) ما بين القوسين (...) من إضافتنا إلى النص .

الصياحة وسقم المعانى وركاكة اللغة ؟ وإذا كانت الناقدة تحب الرنين إلى هذا الحد الذى يجعلها تؤثره على المعانى والصور والأفكار ، فلماذا تقبل الشكل الجديد أصلا ، وهو فى صميمه — حتى فى الناحية الواحدة التى تقبلها منه ، وهى تنويع عدد التفاعيل — ليس إلا محاولة للتخفيف من الرنين الثقيل الرتيب الذى استعبد الأذن العربية بجرسه الطاغى حتى صرفها من الانتباه إلى الموسيقى الداخلية العضوية الدقيقة وإلى المعانى والصور والأفكار ؟

وكأنها الآن تشعر بأنه لا الاحتكام إلى قوانين العروض يجدى ، ولا الاستشهاد بالأذن العربية وما يقبله طبعها يكفى ، فتحاول تعليلا علمياً مقنعاً ، وتأتى بهذا الكلام العجيب (ص ٧٢) :

« ونحن نقول هذا لا لأننا نعادى التجديد ، وإنما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسب فى الموسيقى ، شىء ثابت فى كل لغة ثبوت الأرقام فى الرياضيات ، فمهما تجددت الصور والأفكار ونمت وصمدت فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغير . وأما ما يتغير فهو الأشكال والأنماط التى تبنى من تلك النسب » .

نشهد إن هذا الكلام ليحيرنا حيرة شديدة حتى لا ندرى أين نبدأ وأين ننتهى فى مناقشته . لاحظ أولا أن موقفاً تضع فيه نازك الملائكة نفسها حتى تحتاج — وهى من هى — إلى أن تؤكد لقرائها أنها ليست من أعداء التجديد هو موقف جد غريب[1] . ولكن دعنا من هذا ولننظر فى باقى كلامها . هل نعجب من أدعائها عدم تغير النسب فى الموسيقى أو من ادعائها

---

(١) كذلك حين تقول فى صفحة ٩٤ : « وأحب أن أقول أولا إنى لست ممن يذمون الأساليب الجديدة لمجرد أنها لم تسمع من العرب » . لا تلتفت إلى أنها ما كان ينبغى لها أصلا أن تضع نفسها فى موقف يضطرها إلى أن تؤكد لقرائها هذا التأكيد ، والمفروض أنها — كشاعرة — من زعماء التجديد . ثم إن تأكيدها هذا لا صحة له للأسف الشديد ، كما رأى القارىء من استشهادها المكرر بـ « آلاف القصائد العربية » وكما سيرى من أمثلة أخرى عديدة .

عدم تغير النسب فى الشعر . أما الشيء الوحيد الذى نسلم بثباته بين كل ما ذكرت فهو النسب فى العلوم الرياضية . وأما عن الموسيقى فإن قراءة سريعة لشرح مبسط لما أدخله بيتهوفن مثلا على نسب الموسيقى التى كانت مطاعة حتى عهده — دعك من الموسيقيين المحدثين الذين هدموا هذه النسب هدماً وفعلوا بفن الموسيقى نظير ما فعله بيكاسو بفن الرسم! — كفيلة بدحض زعمها عن ثبات النسب فى الموسيقى . فلتعد الناقدة إلى ما كان يقوله النقاد الموسيقيون فى عصر بيتهوفن — الذى يعد الآن بما يقارب الإجماع أعظم موسيقى أنتجه التاريخ الإنسانى — لترى اتهامهم إياه بالإفساد والتوحش ، والغرابة والتنفير والقبح ، وتعمد الإغراب وتسبيب الحيرة للناقد والارتباك للقارىء . بل ظن فيه معاصروه الجنون لخروجه على قوانين الموسيقى المقررة ! (وسترى هذه التهم ، ما عدا التوحش والجنون، ضمن ما تتهم به الناقدة شعراءنا الجدد ، لخروجهم على قوانين عروض الخليل، أحياناً بنفس الألفاظ !) .

وأما الشعر فإن لم يكن الشكل الجديد نفسه بعدم التزامه لـ « عدد » معين ثابت من التفاعيل تغييراً للنسب القديمة فأى شيء هو ؟ وكيف تفهم الناقدة اصطلاح « النسب » ؟ وبأى حق تصر على الادعاء بأن اختلاف الأضرب فى القصيدة الواحدة هو من نوع اختلاف « النسب » الذى ترفضه وتقول باستحالته فى الموسيقى والشعر ، وليس من اختلاف « الأشكال والأنماط » الذى تقبله وتقر بحدوثه ؟ هذا عن الشعر العربى ، أما عن شعر زاد على شعرنا أضعافا فى تغيره وتطوره فأى « نسب » بقيت فيه ثابتة لم تتغير ؟ وأين معرفتها بتاريخ الشعر الانجليزى منذ أقدم عصوره إلى أيامنا هذه ؟

الحق أن الناقدة تعتسف اعتسافاً أليماً حين تقارن بين الأرقام فى

الرياضيات وبين النسب فى الموسيقى والشعر ، فتنسى الفرق الأساسى بين « علم » الرياضة وبين « فن » الموسيقى أو الشعر . ولعلها سمعت أن الموسيقى الكلاسيكية تتصل بلا شك ببعض حقائق الأرقام ، فلم تتحركنه هذا الاتصال ومداه ، ولعلها قرأت أن كثيرين من الموسيقيين يبدون موهبة رياضية قوية ، فأهملت الفرق بين كونهم رياضيين وكونهم موسيقيين . وأهملت فى هذا كله أن المرجع الأخير فى الحكم على الفنون هو الذوق لا البرهنة الرقمية أو الرياضية . وأن الذوق من المستطاع تغييره بل قلبه بما لا يستطاع نظيره فى علاقات الأرقام ونسبها .

لكنها تأبى إلا أن تضيف إلى تخليطها فى الحديث عن الموسيقى تخليطاً فى الحديث عن فن آخر هو الرسم ، فتقول : « ذلك كمثل قوس قزح ، يبقى إلى الأبد محتفظاً بالألوان كلها ، ولا يصنع الفنانون المجدودون إلا خلط تلك الألوان والتجديد فى رصفها ومزجها والتصوير بها » . قضيت دقائق عديدة محاولا أن أفهم هذا التشبيه العجيب ، وأن استكشف كيف تعتقد الناقدة أنه يدعم احتجاجها على الخلط بين الأضرب فى قصيدة واحدة . فلم أستطع ، ولعل من القراء من يكون أكثر منى توفيقاً . ولكنى أريد أن أسأل الناقدة سؤالا ما دامت قد عرضت لفن الرسم : ألم تشاهد فى حياتها — وهى التى عاشت فى أمريكا زمناً — لوحة واحدة أصيلة لفنان حديث من فنانى الغرب؟ وهل تذكر مايفعله الرسام الحديث بالألوان؟ أو لم تجد فى كل ما قرأت مايشير مجرد إشارة إلى ماتفعله مدارس الرسم الحديثة بالألوان ؟ وإذا كان ما تفعله ليس تحطيما لنسب الألوان التقليدية ، سواء فى مزجها وفى بسطها على اللوحة ، فأى شىء هو ؟

نأتى الآن إلى حجة جديدة لهـــا فى نفس الموضوع ، حين تقول

(ص ٧٣-٧٤) إن الشكل الجديد يفقد بإلغاء القافية الواحدة[1] رنيناً وعلو نبرة يجب أن يعوضهما باتحاد الأضرب في تشكيلة واحدة . وجوابنا على هذا أن الشعراء الذين تنقدهم لا يؤمنون بأن هذه هي الطريقة الصحيحة للتعويض . وإلا كانوا يفرون من قيد سطحي إلى قيد سطحي آخر ، ويستبدلون رنيناً وعلو نبرة برنين وعلو نبرة . وماذا استفادوا واستفدنا نحن القراء اذن؟ بل هم يؤمنون ، ونحن نؤمن معهم ، بأن الوجهة الصحيحة هي تنمية الموسيقى الداخلية لكل بيت ثم لجميع أبيات القصيدة كوحدة عضوية . وهذه الموسيقى الداخلية ليست شيئاً شكلياً يعتمد على قالب محدد مفروض من الخارج ، بل هي أعمق وأنضج وهي لذلك أخفى وأخفت من أي رنين وعلو نبرة يكتسبان من روي موحد أو ضرب موحد . وما كنا نعتقد أن نازك الملائكة — وهي من هي شاعرة — تأتي الآن كناقدة فتضع نفسها في صف الذين لا ترضى أذواقهم إلا عن الموسيقى التي تكتسب من قالب خارج يتكرر ويلتزم في جميع أبيات القصيدة .

وبهذا نرد أيضاً على قولها (ص٧٥) : « وأما الحرية التي يعطيها الشعر للشاعر فإن في مقابلها تقييداً في التشكيلة فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها ، وإنما يفرض هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية ، لأن الموسيقى ، التي هي قوام كل شعر ، تضعف بوجوب التفاوت في طول الأشطر ، بحيث ينبغي للشاعر أن يسندها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة ، وبذلك يستطيع الشعر الحر أن يرن (يرن مرة أخرى !) ويبعث في وعي السامع لحناً ويخلق له جواً شعرياً جميلا » .

أما قولها إن هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية ، فنكتفي بأن نقول رداً عليه

---

(١) الناقدة تعني بالطبع : الروي الواحد . لأن الروي ليس إلا جزءاً من القافية . والقافية بتعريف العروضيين — على اختلافهم في التعريف — لا يمكن إلغاؤها ، والطريقة الوحيدة الممكنة لإلغاء القافية الموحدة هي بتنويع الأضرب ، وهو ما ترفضه الناقدة .

إن ذوق الشعراء الذين تنقدهم وحسهم الجمالى لا يأبيان ما يأباه ذوقها وحسها. وأما عودتها إلى الاستشهاد بالموسيقى فى عبارة مبهمة لا ندرى هل تعنى فيها فن الموسيقى المستقل أو ما يسمى موسيقى الشعر ، فعلى كلا الفرضين نقول : إن الموسيقى فى كلا نوعيها تقوم بلا شك على التشابه والتكرار كعنصر هام من عناصرها ، ولكنه ليس وحده هو ما تقوم عليه الموسيقى ، أو على الأقل الموسيقى الناضجة المثقفة، بل هى تقوم أيضاً وفى نفس الوقت على العنصر المعارض ، عنصر التفاوت والمخالفة . والإنتاج الموسيقى الجيد ، فى الموسيقى أو فى الشعر ، هو الذى يمزج مزجا بارعا بين هذين العنصرين المتعارضين ، ويستغل تعارضهما فى تنمية إيقاعاته وأنغامه وتعميقها وجعلها غنية منوعة ، فلا يسيطر عنصر التشابه والتكرار كما يسيطر على موسيقى البدائيين المكونة من القرع الرتيب للطبول بايقاع لا يتغير ساعات طويلات، ولا يطغى عنصر التفاوت والمخالفة فيهدم الوحدة هدما تاما. فمحاولة الناقدة أن تدعى أن الموسيقى تقوم على عنصر التشابه وحده دون عنصر التفاوت لا ينطبق إلا على الموسيقى غير الناضجة . أما شكواها أن هذا التفاوت يضعف الموسيقى ، أى يجعلها خافتة غير رنانة كما تريد هى أن تكون ، فإن هذا بالضبط ما يحاوله شعراؤنا هؤلاء ، ونحن على محاولتهم موافقون . وأما حديثها عن « الجو الشعرى الجميل » فإن كل شعر بطبيعته لابد أن ينقلنا إلى جو جميل ، ولكن مفاهيم الجمال تختلف ، والذى نخشاه أن تحاول الناقدة بعبارتها هذه إرجاعنا إلى المفهوم الرومانتيكى الذى كانت تحمل عليه وتتهم به نقادنا منذ صفحات ، والذى قام الشعر الجديد كله ، منذ اليوت ، يحاول تغييره .

تلك هى محاولاتها الجدلية فى البرهنة على آرائها النظرية العامة ، رأينا نصيبها من التوفيق . فلننتقل الآن إلى علاجها لمشاكل معينة فى الشكل

الجديد ، ونقدها المعين لبعض الشعر الجديد . والذى نلاحظه على نقدها هذا ، هو أنها على الرغم من اعترافها فى صفحة ٧٨ بأنها فيما تضع من قوانين للشكل الجديد قد اعتمدت على حسها الشعرى وذوقها وماتحفظ من الشعر العربى ، لايعرض لها أن الحس الشعرى للشعراء الذين تنقدهم وما لهم من ذوق ربما يقبلان ما تمجه هى من إجازات ، وليس مرد هذه الإجازات إلى قلة مران أو ضآلة معرفة بالشعر العربى ولا إلى كسل وإهمال ، وهذه هى تهمها المفضلة حين تعرض لهم ، غير مدركة إلى أى مدى تريد أن تجعل من ذوقها الخاص دكتاتوراً قاسياً يتسلط على الشعر الجديد .

وهى تتناول ستا من القضايا : الوتد المجموع ، والزحاف ، والتدوير ، والتشكيلات الخماسية والتساعية ، وقضيتين أخريين فرعيتين .

أما القضية الأولى التى تتناولها ، وهى قضية الوتد المجموع (ص ٨٠ — ٨٥) ، فليست إلا رأياً خاصاً لها تحاول أن تجعل منه قانوناً عاماً . ففى رأيها أن الوتد المجموع (حرفان متحركان يليهما حرف ساكن ، مثل : لقد ، هوى) فيه صلابة ، فينبغى ألا يرد فى أول كلمة ، وإلا شقها إلى شقين . وتدعى أن هذا هو « القانون العام » ، وتدعى أن الشعراء السابقين أطاعوه بالسليقة ، فلم يخالفوه إلا فى القليل النادر ، ليضيف تنويعاً إلى التفعيلات ، أما أكثر ما يستعملون الوتد ففى آخر الكلمة حتى لا يشقها شقين ، وحتى فى المواطن النادرة التى يشق فيها كلمة يكون منتهياً بحرف مد ، حتى يخفف هذا من قسوته ، أو يجاوره وتد يختم كلمة ، ووتد آخر يقف على حرف مد .

وهذا مثال يرينا كيف يصير ذوقها أحياناً إلى صرامة وضيق يزيدان على ما نجده فى العروضيين وأصحاب الأذواق العتيقة . ولو أنها اكتفت بأن قالت إن هذا هو ذوقها الشخصى لمررنا به صامتين ، أما حين تدعى

أنه ظاهرة مطردة فى أغلب المواضع فى الشعر القديم ، لايخالفها الشعراء إلا نادراً ، فهنا يحق لنا أن نطالبها بالدليل الاحصائى ، والبينة على من ادعى كما يقال . وهى ترسل قانونها العام دون محاولة إحصائية لإثباته ، ولو فى عدد من القصائد القـــديمة على حسب القوانين الإحصائية المعروفة التى تغنى عن تتبع الشعر جميعه . أما نحن الذين لاندعى أننا تتبعنا آلاف القصائد لنرى مدى صحة زعمها ، فقد اكتفينا بالنظر فى معلقة عنترة وأرجوزة رؤبة « وقاتم الأعماق » ، وكلتاهما تختتم تفاعيلها بوتد مجموع ، فبدلا من أن نجد ملاحظتها تنطبق على معظم الأحوال كما تدعى ، وجدناها لاتتحقق إلا فى قلة من الأبيات[1] . بعد هذا أعدنا قراءة بعض قصائد

---

(١) أما معلقة عنترة ، وعدد أبياتها ٧٥ ، فليس فيها بيت واحد يرد الوتد فى ختام كلمة فى جميع تفاعيل حشوه الأربع ! أى ليس فيها بيت واحد يطابق ماسمته الناقدة « القانون العام » وادعت أن الشعراء القدماء لايخالفونه إلانادراً . فإذا نظرنا فى دعواها أنهم فى المواطن النادرة التى يخالفونه فيها ، أى التى يأتون فيها بالوتد فى منتصف كلمة ، يتحرون أن يجعلوا الوتد منتهياً بحرف مد ، والتمسنا فى معلقة عنترة الأبيات التى تختتم تفاعيل حشوها بوتد فى آخر كلمة أو تنتهى أوتاد حشوها بحرف مد ، لم نجد إلا ٨ أبيات ! فإذا نظرنا فى تعديلها الثانى لقانونها العام ، حين تقول إنه قد يرد فى البيت وتد واحد عنيف (أى وتد لايختم كلمة ولا ينتهى بحرف مد) — ومعنى هذا التعديل أنها تشترط أن تكون ٣ تفاعيل من تفاعيل الحشو الأربع خالية من « الوتد العنيف » — وجدنا أبيات عنترة التى تخالف حتى هذا القانون المعدل ، أى التى يرد « الوتد العنيف » فى تفعيلتين أو أكثر من تفاعيل حشوها ، عددها ٤٨ بيتاً ، منها ٢٨ بيتاً يرد هذا « الوتد العنيف » فى تفعيلتين منها و ١٦ بيتاً يرد فيها فى ٣ تفاعيل ، وبيتان يرد فيهما فى جميع تفاعيلهما . ومعنى إحصائنا هذا أن « الوتدالعنيف » الذى ادعت الناقدة أن القدماء يتحاشونه وأنه لايرد فى شعرهم إلا فى القليل النادر ، يكون ١٣٣ وتداً من ٣٠٠ وتد حشو تحتوى عليها معلقة عنترة ! وقد رأينا كيف اضطربت الناقدة فى صياغة قانونها وأعطت منه ثلاث صور ، وبعد كل هذا الاضطراب والتعديل لاتزال أكثر الأبيات تخالف قانونها فى كل صورة من صوره الثلاث . فقد بدأت بـ « قانون عام » لاينطبق على بيت واحد من أبيات عنترة الخمسة والسبعين . ثم عدلته تعديلا لاينطبق على ٦٧ بيتاً منها . ثم عدلته تعديلا ثانياً لاينطبق على ٤٦ بيتاً .

وأما أرجوزة رؤبة « وقاتم الأعماق » وعدد شطورها ١٢٢ ، فعدد شطورها التى يأتى الوتد فى كلتا تفعيلتى حشوها فى آخر كلمة لايزيد على ٢٩ شطراً ! فإذا راعينا تخفيف =

وأراجيز من الشعر القديم ، فعجزنا مرة أخرى عن أن نرى ذلك الأطراد المزعوم . ولا ندرى ما الذى حمل الناقدة على القاء هذا الادعاء الغريب ، ومثلها فى ذكائها — وشهرتها — لابد أن تعرف أن أمثال هذه الأحكام تحتاج إلى التحرى قبل التسرع بالقائها جزافاً مهما يكن الإغراء قوياً . وتزداد حاجتها هى إلى التحرى والحذر قبل أن تحمل على شعراء الشكل الجديد لعدم التزامهم لقانونها المبتكر ، وترجع هذ الاهمال منهم إلى أن « معرفة شعرائنا بالشعر العربى السليم أقل مما ينبغى لهم » . دعك من اتهامها قصائدهم بالرداءة فى الصياغة والركاكة فى الانغام والضعف فى الوزن والنشوز فى النغم .

ولكن لا علينا من هذا الآن . فلننظر فى رأيها فى حد ذاته ، فنلاحظ مباشرة أن ما تشكوه من شق الكلمة إلى شقين لايحدث إلا إذا قرأنا البيت بالتقطيع العروضى ، كما يفعل مدرسو العروض حتى يعلموا تلامذتهم كيف يقطعون البحر إلى تفاعيله ، أو كما كان بعض مشايخنا الأفاضل — عليهم رحمة الله — يلذ لهم أن يقرأوا الشعر بتقطيع أوصاله إبرازاً للتفاعيل . أفهكذا تقرأ الناقدة الشعر العربى ؟ أو هكذا تريد منا أن نقرأه ؟ هذه مسألة نعود إليها فيما بعد حين نرى دلائل أخرى على قراءتها العتيقة التى تكاد لاتصدق من مثلها .

ثم تعطى الناقدة مثلا بيتا للشاعرة فدوى طوقان :

= الناقدة لقانونها بقولها « أو منتهيا بحرف مد » وعددنا الشطور التى تحقق هذا التخفيف ، وجدناها ١٥ شطراً فقط . فمجموع الشطور التى يرد الوتد فى كلتا تفعيلتى حشوها فى آخر كلمة أو يرد فى منتصف كلمة ولكن منتهيا بحرف مد لايزيد على ٤٤ شطراً ، وباقى الشطور وهى ١٢٨ من ١٧٢ لاتحقق قانونها لافى صورته الكاسحة ولا فى صورته المخففة . ومن الواضح أن مشطور الرجز لاحتوائه على تفعيلتين اثنتين فقط فى الحشو لاينطبق عليه قانون الناقدة فى تعديله الثانى .

هنا استردت ذاتى التى تحطمت بأيدى الآخرين

فتعيد كتابته مقطعاً هكذا ، واضعة تحت كل تفعيلة وزنها العروضى :

هنا استرد	دت ذاتى الـ	لتى تحط	طمت بأيـ	دى الآخرين
مفاعلن	مستفعلن	مفاعلن	مفاعلن	مستفعلان

والآن تبدأ فى دراسة البيت ، وهذا ما تقول فيه :

« ومنه نرى أن الشاعرة قد وقفت أربع مرات على حرف صلد غير ممدود بينها الياء الساكنة غير الممدودة ، وحكمها فى هذا الموضع حكم الحرف الصلد . وهذا ، كما نرى من قراءة البيت ، قد ألقى على الكلمات عبئا ثقيلا وكسرها تكسيراً . والبيت ، بعد ذلك ، خال من ليونة الموسيقى والتدفق الشعرى الرقيق الذى يرد فى بحر الرجز عادة . وذلك لأن الوتد هنا أقوى من الكلمة ، بحيث قطع أوصالها . ولو كانت الشاعرة اختارت مواقف ساكنة على حروف ممدودة ينتهى عندها الوتد كما سبق أن شرحنا ، أو على الأقل لو أنها فعلت ذلك فى تفعيلتين من أربع[1] لساعد ذلك الشطر . ولكنها لم تفعل ذلك وإنما وقعت فى عكسه ، فجمعت بين الوقوف على حرف صلد ، والوقوف فى وسط الكلمة . فكانت الكلمة تبدأ دائما فى وسط التفعيلة وتنتهى فى وسط التفعيلة التالية . وكذلك الأمر فى التفعيلات فهى تبدأ فى منتصف كلمة وتنتهى فى منتصف كلمة تالية . وكل ذلك ظاهر فى تقطيع الشطر الذى أوردناه سابقاً » .

لعل القارىء قد زاد الآن تشككه من الطريقة العتيقة التى تقرأ بها الناقدة أبيات الشعر . ولكنها فى سطورها الأخيرة تضيف إليها مايجعلنا

---

(١) هذا تعديل ثالث لقانونها السابق ! ولكن عودة إلى إحصائنا الذى أعطيناه تثبت أن هذا التعديل لاينطبق هو الآخر .

نسأل : هل البيت المثالى عند الناقدة هو ما تتطابق كلماته اللغوية وتفاعيله العروضية تطابقاً تاماً ، فلا تنتهى كلمة وسط تفعيلة ، ولا تنتهى تفعيلة وسط كلمة ، فيكون من مثل نظمنا على بحر المتدارك (فعلن ثمانى مرات) :

ضربت كرة ولداً فرحاً دميت يده فبكى جزعاً

أو نظمنا على بحر المتقارب (فعولن ثمانى مرات) :

صديق وفى وخل كريم ورب عفو غفور رحيم !

فإذا كان من المستحيل أن تعنى هذا مهما يكن من تعسفها فى النقد ، فماذا تعنى إذن ؟

ولكن دعنا من هذا أيضاً . إن الذى نلاحظه فى تحليلها للصياغة اللفظية للبيت ، أنها فى كل حديثها عما تدعيه من صلابته ، وتقطيع أوصاله ، وخلوه من ليونة الموسيقى والتدفق الشعرى الرقيق ، لا تقف لحظة واحدة لتنظر فى فكرة البيت وعاطفته ، لترى مدى انسجام صياغته معهما أو عدم انسجامها . وليست موسيقى الألفاظ بالشىء الذى ينظر فيه وحده ، بل ينظر إليها من حيث ملاءمتها أو عدم ملاءمتها لما يؤديه الشاعر من فكرة وما يحمله من عاطفة . ولو فعلت لرأت مباشرة أن الصياغة اللفظية تنسجم انسجاما تاما مع ما يصوره البيت من التحطم العنيف القاسى للذات ، والجهد القوى الذى بذل لاستردادها . وقد كنا ننزه الناقدة عن أن تكون ممن يتطلبون الموسيقى اللينة والتدفق الشعرى الرقيق فى كل شعر ، بصرف النظر عن مضمونه واحتياج المضمون إلى الليونة والتدفق الرقيق أو عدم احتياجه إليهما . فإن مثل هذا الذوق لا يوجد إلا فى النظرة الرومانسية المصطنعة حين تبلغ آخر مراحلها من الميوعة المريضة والتهالك

السقيم ، وقد وجدنا الناقدة تحمل من قبل على هذا الاسراف الرومانسى ، بل تتهم به نقاد الشعر الجديد .

وأخيراً : صحيح أن التفعيلتين الأولى والثالثة قد اختتمتا بحرفين « صلدين » ، هما الدال والطاء ، وصحيح أيضاً أن الياء الساكنة التى تختتم التفعيلة الرابعة لها حدة وقسوة تجيزان للناقدة أن تلحقها بحكم الحرف « الصلد » . ولكن بأى حق تسمى حرف اللام الذى يختم التفعيلة الثانية حرفا « صلداً » ؟ هل يجده سمعها وذوقها صلداً ؟ إذا كان هذا فلا جدال فى الأذواق ، وكل ما نقوله هو أن سمع الناقدة وذوقها يخالفان إذن ما هو شائع معروف عن هذا الحرف ، وقد كان من واجبها قبل أن تجعل من ذوقها أساساً لحكم عام تريد إصداره ، وقانون عام تريد فرضه ، أن تدرس ما قاله اللغويون القدامى وما يقوله علماء الأصوات اللغوية المحدثون عن حرف اللام ، وهذا ما يقوله عنه الدكتور ابراهيم أنيس ، نلخصه للناقدة ولمن تهمه هذه المسألة الفرعية فى كلام الناقدة .

فحرف اللام ، كما يتضح لنا من وصف الدكتور أنيس ، هو حقاً حرف مجهور وليس حرفاً مهموساً ، ولكنه ليس انفجاريا . فهو احد الحروف الأربعة ، اللام والنون والميم والراء ، التى سماها القدماء بالأصوات المتوسطة ، التى ليست شديدة ولا رخوة ، أى ليست انفجارية ولا احتكاكية بالاصطلاح الحديث . والمحدثون من علماء الأصوات يسمونها Liquids أى الأصوات السيالة أو المائعة[1] .

ثم إن اللام هى أحد الحروف الثلاثة : اللام والنون والميم ، التى هى أقرب الحروف الساكنة جميعاً إلى طبيعة أصوات اللين ، وهى أصوات الحركات الثلاث ومداتها (وهى الأصوات التى تريد الناقدة أن يختم بها

(١) الأصوات اللغوية ، ص ٢٥ — ٢٦ .

الوتد المجموع إذا ورد فى أول الكلمة) ، ولذلك يميل بعض المحدثين إلى تسميتها « أشباه أصوات اللين » ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين[١] . فهذه إذن هى آخر حروف ساكنة يحق لأحد النقاد أن يسميها « صلدة » .

واللام لا تحتاج إلى مجهود عضلى كبير فى نطقها ، ولذلك يكثر الأطفال من استبدالها بالراء ، لأن كلتيهما من الأصوات المائعة التى تشبه أصوات اللين ، إلا أن نطق الراء لما فيها من النبر المكرر شاق عسير على معظم الأطفال[٢] .

واللام هى أكثر الأصوات الساكنة شيوعا فى العربية ، فنسبة ورودها ١٢٧ مرة فى كل ألف ، فى إحصاء أشرف عليه الدكتور أنيس ، وهى أعلى نسبة بين الأصوات العربية الساكنة[٣] . ولكثرة شيوعها فى اللغة العربية طرأ عليها ما لم يطرأ على غيرها من الأصوات الساكنة ، إذ نلحظ سرعة تأثرها بما يجاورها من الأصوات ، وميلها إلى الفناء فى معظم أصوات اللغة ، فلام التعريف تدغم فى ثلاثة عشر صوتاً ، ولا يجوز فى اللام معهن إلا الإدغام ، فإن كانت اللام غير لام المعرفة جاز إدغامها فى جميع هذه الأصوات الثلاثة عشر ، وكان فى بعض أحسن منه فى البعض الآخر[٤] .

فإذا كانت الناقدة ، بعد كل هذه الحقائق العضوية واللغوية ، تصر على عد اللام حرفاً صلداً ، لأن ذوقها يجدها صلدة ، فلها ذلك ، والأذواق لا جدال فيها ، ولكن يحق لنا أن نتشكك فى حكم عام يقام على ذوق فردى يعارض تلك الحقائق .

---

(١) ص ٢٨ .
(٢) ص ١٠٩ .
(٣) ص ١٤٨ و ص ١٧٨ .
(٤) ص ١٤٦ .

هذا ومن أعجب ما تقوله الناقدة فى كتابها كله ، هذه السطور التى ترد فى ختام حديثها عن الوتد المجموع :

« وخلاصة الرأى أن من مستلزمات الوتد أن يقف بين الحين والحين[١] فى نهاية الكلمة ، وأن تكسر شوكته ببعض الوسائل الأخرى التى ذكرناها . ذلك أمر يحتمه الذوق وتتطلبه الأذن الشعرية ، وقد صنعه الشعراء ، وإن كان العروضيون لم يقرروه قط . حتى ابن مالك ، فى ألفيته النحوية المنظومة ، قد التزمه . والحق أن منظومته ، من وجهة العروض ، تتمتع بموسيقى مقبولة تفتقرها فى أكثر شعر الرجز الحديث الذى شاع فى السنين الماضية . وإنه لعار يلحق بالشعر الحديث أن تكون « منظومات » أسلافنا التعليمية أوفر موسيقى من قصائد شعرائنا المعاصرين » .

هذا الذوق النقدى الذى تطغى عليه النظرة العروضية إلى حد أن يجد فى الألفية وسواها من منظومات أسلافنا التعليمية نصيبا من الموسيقى المقبولة أوفر مما يجده فى قصائد شعرائنا المعاصرين ، نترك الحكم عليه إلى القراء ، مكتفين بأن نقول إن هذا دليل جديد قوى على صحة تشككنا فى هذا الذوق النقدى .

وتنتقل الناقدة إلى قضيتها الثانية ، قضية الزحاف (ص ٨٦ — ٨٨) ، فتنعى على الشعراء الجدد اكثارهم من الزحافات ، وتعده مرضاً تفشى فى الشعر الحر فمات فيه وافسد أنغامه ، وتعده مسؤولا إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع ، والنثرية ، وتنسب ذلك كله إلى تهاون الشعراء ، أو عدم

---

(١) هذا هو التعديل الرابع والأخير لقانونها العام فى الوتد ! أما وقد عدل الآن حتى أصبح لايطالب بما يطالب به إلا « بين الحين والحين » ، فقد أصبح لاقيمة له بتاتاً . لأن من طبيعة الأشياء أن يأتى الوتد فى نهاية الكلمة أحياناً حسب قوانين الاحتمال اللهم إلا إذا تعمد الشاعر تعمداً أن يشق به الكلمة فى جميع تفاعيله فى جميع أبياته . فإن كان ادعاؤها عن ألفية ابن مالك يعنى هذا التعديل الرابع فهو ادعاء يخلو من أية قيمة استدلالية .

احساسهم . فإذا طالبناها بالمثال ، جاءت بهذا البيت لصلاح عبد الصبور :

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب .

ثم أعادت كتابته مقطعاً هكذا ، واضعة تحته أوزان تفاعيله :

نة الغريب	ظلام محـ	طريق والـ	يقفر الطـ	بل المسا	وحين يقـ
مفاعلان	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن

بعد ذلك تقول :

« ومنه تدرك أن تفعيلات البيت الست مصابة بالزحاف دون أن يعبأ الشاعر ، ولقد أصبح البيت ، بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب ، ركيك الإيقاع ، ضعيف البناء ، منفراً للسمع . والواقع أنه يجمع ثلاثة من خمسة من عيوب الشعر الحر التي ندرسها في هذا الفصل ، وللشاعر مندوحة عن ذلك بما يملك من رهافة شعرية نلمسها في بعض قصائده الأخرى ، وكل ما يعوزه الانتباه واستكبار الخطأ » .

هنا أيضاً نراها تسرع إلى اتهام الشاعر بالوقوع في الخطأ عن عدم انتباه وقلة اكتراث واستهانة ، وتنظر في الصياغة دون نظر في ارتباطها بمضمونها . ولو فعلت لتبين لها بسرعة أن موسيقى البيت تنسجم انسجاماً رائعاً مع تصويره لزحف الليل على الكون وانسحاب الناس من الطريق وبقاء الغريب وحده . والشاعر يصل إلى هذا التصوير الحي بشيئين ، بإكثاره من الزحافات التي تنكرها الناقدة والتي تؤدي شعور التخلع والتمطي والتثاؤب ، حتى لنكاد نحس بالليل وهو يجثم تدريجياً على الكون باسترخاءات متتالية يمثلها تمطي الزحافات في تعاقبها ، كما يبرك الجمل المتمطي فيمد جسمه جزءاً جزءاً على الأرض . وفي كل مطة طرد لمجموعة جديدة من الناس حتى يقفر منهم الطريق ، وفي كل هبطة إضافة لحمل جديد من الهموم على صدر هذا الغريب الذي يقف وحده في آخر البيت . أما الوسيلة الأخرى

التي يستعملها الشاعر فهي القافات الثلاث والطاءان والظاءان ، تصور بنطقها الغليظ الثقيل على اللسان ما تنتهي به كل زحفة من إطباق الظلام ، وطرد دفعة جديدة من المارة ، وسقوط عبء جديد على صدر الغريب .

وقد استوقفني هذا البيت بتصويره الحي أول ما قرأته ، حتى كررته مراراً متعجبا من مهارته الأدائية . فلما نشرت الناقدة كتابها وقرأت نقدها له ، عجبت من اغفالها لما يبدو واضحاً من القراءة الأولى ، حتى قبل أن نلجأ إلى تحليله هذا التحليل المفصل .

أما زعمها أن توالي الزحافات يحدث رتوبا في البيت ، فهو لا يحدث هذا الرتوب إلا إذا نظرت في الإيقاع (وهو الذي ينشأ عن توالي الحركات والسكنات ، أي توالي المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة) دون أن تنظر في النغم (وهو الذي يصدر عن صوت الحروف) ، وإلا إذا قرأت البيت بالقراءة العتيقة التي أشرنا إليها ، فأبرزت التفاعيل ولم تهتم بوحدات الكلمات اللغوية ، ولم تقف إلا في آخر البيت مع انتهاء الإيقاع العروضي . ولكن الشاعر لا يريدنا أن نقرأ البيت هذه القراءة ، بل يريدنا أن نقرأه قراءة تماشي معاني الكلمات ، ويريدنا أن نقف وقفة كاملة بعد كلمة «الطريق» ، وهذه الوقفة تقطع استمرار الإيقاع وتحدث فيه تنويعاً ، بقطعها للتفعيلة الرابعة إلى قسمين . والدليل على أن الشاعر يريد منا هذا أنه في طبعة بيروت التي رجعت إليها الناقدة يضع أربع نقط بعد كلمة « الطريق » . . . . فلماذا لا تقرأ الناقدة البيت كما أشار صاحبه ، ولماذا تصر على قراءتها العروضية المتكلفة ؟ هذه مسألة سنزيدها تأملا فيما بعد ، ونكتفي هنا بأن نضيف أن القارىء المحسن لقراءة الشعر كان يقف بعد كلمة « الطريق » ولو لم يرشده الشاعر بوضع نقط أربع .

وحين اعاد الشاعر كتابة هذا البيت في مقالة له نشرتها مجلة « المجلة » (ديسمبر ١٩٦١) ، لم يكتف بتلك الوقفة ، بل طالبنا بوقفة أخرى بعد

كلمة « المساء » ، وهى أيضاً وقفة يبررها المعنى وتقسيمه ، فكتب البيت هكذا ، وعلينا أن نطيع إرشاده قبل أن ننقده :

فحين يقبل المساء ، يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب

ولكننا نبلغ أساس خلافنا مع الناقدة ، حين نصل إلى آخر حديثها عن الزحاف فنراها تصرح برأيها العام فى مسألة الزحاف وطبيعته والغرض منه ومدى احتمالها له . فنجدها تقول : « إنه علة تعترى البيت[1] وليس أساساً فيه . أو هو مرض يصيب التفعيلة ؛ واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيراً . تماماً كما قد نحب خصاماً صغيراً مع أصدقاء نعزهم ، أو زكاماً يداهمنا يومين ثم ينصرف تاركاً لنا إحساساً أقوى بعذوبة العافية وجمالها . فماذا يحدث لنا لو أن حياتنا استحالت كلها إلى خصومات وزكامات لا تنتهى ؟ ألن يكون طعم الحياة إذ ذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتها زحاف ؟ ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم فى قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة . إن شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية . وقد تفشى الزحاف الذى هو ، فى نظرنا ، مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع ، والنثرية ، وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده فى الشعر الحر .

والحق مع الجمهور » .

من هذا ربما يحق لنا أن نقول إنها فى صميمها تفضل أن يأتى البيت

---

(١) وصفها الزحاف بأنه علة هو خلط ما كان ينبغى أن تقع فيه ناقدة تدقق فى تطبيقها لقواعد علم العروض وتتشدد فى اتهامها للشعراء بأنهم لا يعرفونه أو لا يعرفونه معرفة عميقة . فبين الزحاف والعلة فى الاصطلاح العروضى فروق ثلاثة يشرحها العروضيون . والناقدة الآن فى مجال نقاش عروضى كان يلزمها فيه الدقة . وقد كان للناقدة مندوحة عن هذا الخلط عما تغنى به العربية من المترادفات وأساليب المجاز . ولو لم تكن الناقدة مغرمة بالدعوة إلى الدقة فى تطبيق العروض فى جميع فصولها المذكورة لما صرفنا هذه السطور فى تنبيهها الى هذا الخلط. ولكننا سنزداد معرفة بالمدى الحقيقى لدقتها العروضية فى آخر هذا الفصل .

تام الحروف تام انضباط الحركات والسكنات على التقطيع العروضى التام، برغم تسليمها فى أول فصلها بأن زحاف الخبن فى وزن الرجز قد ورد فى شعر اسلافنا كثيراً ، وأنه « كان وروده جميلا مقبولا لا مأخذ عليه » ، وتسليمها بأن وروده ذاك « يدخل تنويعاً وتلويناً » إذا حدث بين الحين والحين ، ويدخل على القصائد الرجزية « جمالا وموسيقية » . فالآن بعد هذا كله تعود نبرتها فتتغير فى حديثها عنه فى آخر الفصل ، فلا تجد فيه فى حد ذاته مزية . فإن الظاهر من تشبيهها له بالمرض والاختلال والزكام والخصام الصغير بين الأصدقاء أنها لا تتحمله إلا انتظاراً لما سيعقبه من التفعيلة السالمة . فهو فى ذاته شر .

وكل ما نقوله رداً على هذه النظرة هو أن آخرين ينظرون إلى الزحاف نظرة مختلفة ، فلا يعدونه فى حد ذاته علة ولا زكاما ولا خصاما بين أصدقاء . ليس معنى هذا أنهم يعدونه فى حد ذاته خيرا ، فهم لا ينظرون هذه النظرة إليه ولا إلى غيره من الوسائل الأدائية ، بل ينظرون فى موقعه من الكلام وحاجة الإيقاع والنغم إليه .

فإذا كثر الزحاف فى قصيدة ما فإننا لا ينبغى أن نسرع ونعد ذلك عليها ركاكة وضعف بناء ، وننسبه إلى التهاون أو عدم الإحساس : بل لننظر أولا فى الأفكار التى تحملها القصيدة والعواطف التى تؤديها ، ولنتأمل فى مدى مواءمة موسيقاها الفردية لمضمونها . فنحن لا نستطيع أن نعزل وسيلة أدائية واحدة ونقول إنها فى حد ذاتها خير أو شر ، كما لا نستطيع أن نقول إن نغما واحداً معيناً هو فى ذاته جميل أو قبيح ، فالعبرة بموقعه من الكلام الذى يسبقه والذى يليه[1] ، وبارتباطه بالفكرة والعاطفة . والمثل الواحد الذى ضربته الناقدة قد رأينا مدى حاجته إلى الزحاف لإتقان تصويره .

---

(١) راجع مقال اليوت فى مدخل هذا الكتاب .

لما يصوره من فكرة وعاطفة ونقل ما يريد محاكاته من حركة . كما رأينا نظير هـــذا فى تمثيلها السابق ببيت فدوى طوقان على صلابة الوتد المجموع .

وإذا كان الشعراء المجددون يكثرون من زحاف الخبن (حذف الثانى الساكن فتتحول مستفعلن إلى متفعلن أى مفاعلن) ، فهم لا يزالون يتحرجون من أنواع أخرى استعملها القدماء . فقل أن يستعملوا زحاف الطى (حذف الرابع الساكن فتتحول مستفعلن إلى مستعلن أى مفتعلن) . دعك من أن يستعملوا الخبن والطى معاً فى تفعيلة واحدة (فتتحول مستفعلن إلى متعلن أى فعلتن) . وهو ما سماه العروضيون الخبل وأجازوه وإن أضافوا أنه «غير مستحسن» . ولكنه برغم عدم استحسانهم يرد مراراً فى أراجيز بدو الصحراء الصادقى البداوة . فأين استعمال شعرائنا للزحاف بأنواعه التى ذكرنا والتى لم نذكر من استعمال القدامى لها بسماحة وحرية ومرونة تركها المقلدون حين استعبدهم بروز الإيقاع ورتوبه ، ولا يجرؤ عليها بعد شعراؤنا الجدد أنفسهم . ولكن الناقدة تريد أن تحدهم حتى فى استعمال ما جرؤوا عليه من الزحاف ، وبهذا — مرة أخرى — تحاول أن تفرض تضييقا وكبحاً لم يناد بهما أشد العرضيين تزمتاً .

أما موضوع التدوير فتتناوله فى الصفحات ٨٩ — ٩٨ ، ثم تعود إليه مراراً فى بابها الثالث (ص ١١٣ — ١٦٣) . كذلك موضوع التشكيلات الخماسية والتساعية ، أو عدد التفاعيل التى يجوز للشاعر استعمالها فى البيت الواحد ، تتناوله فى الصفحات ٩٩ — ١٠٢ ، ثم تعود إليه فى الباب الثالث .

وسندرس الموضوعين معاً ، لأنهما فى الحقيقة متصلان، ونحن مضطرون إلى التجاوز عن كثير مما كنا نود أن نعلق عليه من كلام الناقدة ، حتى نركز

دراستنا فى الفكرة الأساسية . وسنحتاج إلى مقدمة قصيرة نشرح فيها الدافع الحقيقى من وراء كل تلك الظواهر الجديدة التى لا ترتاح إليها الناقدة ، لأنها فيما يبدو لنا لم تول ذلك الدافع انتباها كافياً ، الأمر الذى أوقعها فى كثير من الحيرة والتساؤل وكثير من التجنى على الشعراء المجددين ، دون أن تدرك ماذا يحاولون وإلام يهدفون .

العيبان الأساسيان اللذان أخذهما شعراء الشكل الجديد على الشكل القديم، هما الإيقاع الحاد البارز ، والرتوب الممل الذى من ينشأ من شيئين: من هذا الإيقاع نفسه حين يتكرر فى البيت بعد البيت ، ومن الهيئة الهندسية الصارمة للبيت ذى الشطرين المتناظرين حين تتكرر هذه الهيئة شطراً بعد شطر وبيتاً بعد بيت .

وقد حاول الشعراء من قرون أن يخففوا ذلك الإيقاع ويقللوا ذلك الرتوب بمختلف الوسائل ، منها الإكثار من الزحاف ومما سماه العروضيون عيوب القافية ، وهذا حدث على أيدى الشعراء الجاهليين أنفسهم ، ومنها أنواع التوشيح المتعددة وما يلحقها من تغير طول البيت وتغير الروى ، ومنها وسائل أخرى حاولها شعر العصر الحديث قبل الشكل الجديد ولا مجال لتعدادها ، ولكن جميع هذه الوسائل ظلت قاصرة عن تحقيق ما ينشده الشعراء من تخفيف البروز الموسيقى وتقليل الرتوب .

ظل الأمر هكذا حتى ابتكر الشكل الجديد فى الأربعينات من هذا القرن ،وكان للشاعرة نازك الملائكة فى ابتكاره ما ذكرنا من فضل سيذكره لها تاريخ شعرنا العربى .

وقد شرحنا من قبل كيف حقق هذا الشكل ، بمجرد تخلصه من العدد المحدد للتفاعيل فى كل بيت ، قدرا لا يستهان به من التخفيف والتنويع المطلوبين . وهنا وقفت الشاعرة نازك الملائكة واكتفت بتنويع عدد

التفاعيل من بيت إلى بيت[1] ولم تمض قدما فى استغلال الإمكانيات الأخرى لهذا الشكل الجديد. وهنا تريد الناقدة أن تقف الشعراء الآخرين، فهى تحمل حملة عاتية على جميع الوسائل الأخرى التى استمروا ينمونها ويجربونها، دون أن تخلو تجاربهم من الخطأ والشطط بطبيعة الحال، فنحن لا ندعى أنهم خالون من الأخطاء التى تستدعى تصحيح الناقد.

ولكن الشعراء الآخرين لم يكتفوا بما اكتفت به الشاعرة نازك الملائكة، بل تفتحت أمامهم آفاق أخرى فى الشكل الجديد، وهنا استغلوا اطلاعهم على الآداب الغربية الحديثة، فأخذوا يجربون فى شكلهم وسائل فى التشكيل والتنظيم وجدوها فى تلك الآداب.

أما تخفيف الإيقاع فلجأوا فيه إلى التوسع فى استعمال الزحاف، وهو ما رأينا الناقدة تذمه ذماً قوياً، ولكنهم فى هذا لم يأتوا بجديد على الشعر العربى بل كانوا يحاولون أن يرجعوه إلى درجة من المرونة والسماحة كانت فيه فى عصوره العربية الأصيلة، قبل أن يصير الذوق السائد إلى التصنع، وقبل أن يستعبد الآذان حب الجرس التام التناسق والانتظام. بل هم لم يصلوا بعد إلى المدى الذى يستطيعونه فى استغلال أنواع الزحاف كما ذكرنا. وفى سبيل تخفيف الإيقاع وتنويعه لجأوا أيضاً إلى تعدد الأضرب فى القصيدة الواحدة، وهى وسيلة حملت عليها الناقدة من قبل وسنراها تعود فتهاجمها مهاجمة عنيفة بعد قليل.

ولكن ظل البيت العربى بأساسه الإيقاعى حاد الوقع على آذانهم، برغم تنويعهم لعدد التفاعيل فى كل بيت، وبرغم ما استعملوه من زحاف ومن اختلاف تشكيلات الأضرب، وبرغم استغنائهم أحياناً عن القافية

---

(١) ماعدا وسائل أخرى جاءت عفوا فى شعرها ولم تنتبه اليها ولزمن لم تعن بتقنيتها. وسنذكر هذه الوسائل فى موضعها.

استغناء تاما ، وهى أيضاً وسيلة سنرى الناقدة تدينها ، لأنها تسمح بتنويع القافية ولا تسمح بإلغائها .

لذلك أخذوا يلتفتون إلى وسيلة أخرى رأوها فى الأشعار الغربية المعاصرة ، وهى تحطيم وحدة البيت بعد أن ألغوا انقسام البيت إلى شطرين متساويين متناظرين . وتحطيم وحدة البيت يكون بربطه بالبيت التالى ربطاً معنوياً قوياً ، بحيث يحمل القارىء على ألا يقف بصوته على آخر البيت ، بل يستمر فى القراءة واصلا به البيت الذى يليه . والجأوا أيضاً إلى تقسيم المعنى فى خلال البيت الواحد حتى يحملوا القارىء فى قراءته على أن يقف فى خلاله مرة أو أكثر من مرة دون أن يستكمل الوحدة العروضية للبيت .

على أن بعضهم لم يكتف بهذا ، بل جرب الربط اللفظى بين البيتين ، وهى وسيلة تعلموها من الأشعار الغربية المعاصرة ، التى تفتن فنوناً عديدة فى القضاء على وحدة البيت وتعليق الأبيات بعضها ببعض ، فتفصل بين فعل الكينونة وخبره ، بل بين جزئيه إذا تكون من جزئين ، وتفصل بين حرف الجر ومجروره (إذا استعملنا التعبير العربى) وبين أداة التعريف والمعرف ، بل تشطر أحيانا الكلمة شطرين تضع منها شطرا فى آخر البيت وشطراً فى أول البيت الذى يليه . وهم أيضاً يشطرون التفعيلة بنفس الطريقة .

وربما يكون بعضهم قد أسرف فى هذه المحاولة بما لا تسيغه أذواقنا بعد ، ولكننا قبل أن نسرف نحن فى لومهم علينا أن نتذكر أن الشعراء القدامى فعلوا شيئاً من هذا مرات ليست بقليلة ، وهو ما سماه العروضيون عيب التضمين فى القافية . وقارىء هذا الكتاب يعرف بلا شك البيتين المشهورين :

وهم وردوا الجفار على تميم   وهم أصحاب يوم عكاظ إنى

شهدت لهم مواطن صادقات   شهدن لهم بحسن الظن منى

وهذه حقيقة هامة ممتعة، لأنها تدلنا على أن القدامى أنفسهم تململوا أحياناً من وحدة البيت القاسية وخرجوا عليها.

هذا هو الدافع وراء تلك الظاهرة التى سمتها الناقدة ظاهرة التدوير (التدوير هو انقسام الكلمة إلى قسمين أولهما يتم الشطر الأول من البيت وثانيهما يبدأ الشطر الثانى من نفس البيت). وهى فى نظرنا أقرب إلى التضمين منها إلى التدوير، لأنهم لا يشطرون الكلمة نفسها دائماً. ولكننا لا نريد أن نتجادل فى التسميات، فسواء عددناها تدويرا يصل بين شطرى البيت الواحد أو تضميناً يصل بين بيت وبيت تال له، أو كانت مزيجاً من الشيئين، فهذا هو الأصل فيها والدافع إليها. والمهم فى ذلك أن الشاعر يريد من قرائه أن يصلوا فى قراءتهم بين الشطرين أو البيتين وألا يقفوا على أولها بانتهاء إيقاعه العروضى.

ولكن هذا بالضبط هو ما ترفض الناقدة أن تفعله. فهى تصر على أن تقف بصوتها على آخر كل بيت، وترفض أيضاً أن تقف فى خلال البيت مهما يتطلب المعنى هذا الوقوف. وهذا أيضاً هو ما يجعلها تعيب البيت الذى يحتوى على أكثر من أربع تفاعيل، لأنها لا تستطيع أن تقرأه فى نفس وحد، وتأبى أن تقف فى خلاله وان كان هذا هو ما يريده الشاعر. فلنستمع الآن إلى بعض ما تقول فى هذا الشأن:

«الأصل فى الشعر أن يكتب بحسب وزنه وتفعيلاته، فيقف الكاتب عند نهاية الشطر العروضى. وهذا القانون يسرى على الشعر فى العالم كله، فحيثما وجد الشعر كان وزنه هو الذى يتحكم فى كتابته. إننا لا نقف بحسب مقتضيات المعانى وإنما نقف حيث يبيح لنا العروض» (ص ١٣٥ - ١٣٦).

لو اكتفت الناقدة بأن قالت إن هذه هى طريقتها التى يسيغها ذوقها فى

كتابة الشعر ولا تقبل طريقة غيرها ، أو قالت إن الشعر العربى والطبع العربى والأذن العربية الخ . . لا تقبل تلك الطريقة فى كتابة الشعر ، لتركناها وذوقها الخاص ، واكتفينا بأن نقول إنها إذن لن تستطيع أن تتعاطف مع الشعراء الذين تتقدهم ، ولن تصل إلى إدراك عميق بما يحاولونه ولماذا يحاولونه . ولكن يحزننا حزنا قويا أن تندفع هذا الاندفاع فتدعى أن هذا قانون يسرى على الشعر فى العالم كله . ونحن لا نستطيع أن نحكم على الشعر فى العالم كله ولكن نقول أن شعرا أجنبياً واحداً ذائع الصيت هو الشعر الإنجليزى المعاصر يعرف هذه الطريقة ويمارسها من عشرات السنين .

كذلك حين نقرأ (ص ١٣٩ — ١٤٤) حملتها القاسية على الطريقة التى كتب بها الشاعر فؤاد رفقة أبياته ، ونرى اتهاماتها العنيفة ممزوجة بحيرتها العظيمة التى تتجلى فى تكرارها لهذا السؤال : لماذا ؟ «ويسأل الناقد الحيران نفسه ترى لماذا يتكلف الشاعر كل هذا التصنع فى لغته ... ترى ساقت هذا الشاعر ضرورة قاسية ... كيف حدث هذا اذن ؟ ... ترانا نحن الذين نجهل الوزن ... لم ترى كان ذلك ... لماذا يهين شاعر ماشعره بهذا الشكل ...الخ» نأسف كل الأسف لحيرتها هذه التى لا تصدر إلا عن عدم معرفة ، أو عن نسيان مؤقت ، لأنماط كثيرة ابتكرت وجربت فى كتابة الشعر الإنجليزى فى هذا القرن ، ومن الواضح أن الشاعر يعرف هذه الأنماط ، أو يعرف نظائرها فى شعر غربى معاصر ، ويحاول تجربتها فى شعرنا الجديد . ولا يعنينا الآن مدى توفيقه أو اخفاقه ، ولا يعنينا هل نقبل محاولاته هذه أو ننتهى إلى رفضها ، إنما الذى يهمنا الآن هو أن الناقدة لو عرفت ، أو تذكرت ، الأنماط الأجنبية التى يحاكيها الشاعر ويحاول أن يستكشف مدى صلاحيتها فى العربية لما وقعت فى حيرتها المؤلمة ، ولما تسرعت إلى تعليل ما يفعل تارة بقلة معرفته بالعروض ، وتارة بالرغبة فى الضحك منا والاستخفاف

بالعروض ، وتارة بالعبث الذى لا غاية له ولا داعى من أى نوع . فسواء أكانت الناقدة تقبل محاولته أم كانت تظل ترفضها ، فإنها على كلا الحالين كانت تفهم ماذا يحاول ولماذا يحاول ما يحاول ، وتدرك أنه جاد عظيم الجدية فلا سبيل إلى اتهامه بما اتهمته به من متعدد التهم .

هذه حملتها على الشعراء إذا كتبوا أبياتهم فى سطور مقسمة بحسب المعانى . فإذا كتبوا البيت كاملا وتركوا للقارىء أن يقف فى خلاله حيث يقتضى المعنى حملت على هذا أيضاً ، لأن الشكل الوحيد الذى ترتضيه أن يكون كل بيت فى معناه ولفظه وفى كتابته والنطق به وحدة عروضية كاملة مستقلة تمام الاستقلال عن كل بيت آخر . استمع الآن إلى بعض ما تقول فى الشعراء الذين يستعملون تفاعيل كثيرة فى البيت الواحد ولا يقسمونها على بيتين أو أكثر (ص ٩٧) :

« فلنفرض أننا أبحنا للشاعر أن يطيل شطره — ذا التفعيلة المتكررة — إلى ماشاء الله . فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان فى الشطر الواحد ؟ الجواب على هذا قد ثبت لى بالتجربة الطويلة وقراءة مئات من قصائد الشعراء . إن ذلك غير سائغ ولا مقبول لأن الغنائية فى تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حيث تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها . ذلك فضلا عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع التنفس عند الإلقاء . لا بل إنه يتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث فيه من رتابة . وسرعان ما نمجه ونرفض أن نقرأ » .

لاحظ أولا إصرارها على « حدة » الغنائية فى الشعر ، غير متذكرة أن ما يحاوله هؤلاء الشعراء هو أن يخففوا هذه الحدة ما أمكنهم . ولاحظ ثانياً أن كلامها هنا معناه أنها تريد أن تقرأ البيت كله بنفس واحد دون وقوف . ولكن من اضطرها إلى هذا ! هى تقول (ص١٣٦) : « كان أسلافنا صارمين فى احترامهم للشطر وللوقفة العروضية فى آخره ، وفى آخر البيت » .

ولكن هل يلزمنا أن نتبع صرامة أسلافنا فى كل شىء حتى فى طريقة قراءتهم ووقفهم ، وأن نتبع هذه الطريقة حتى فى قراءة الشعر الذى نظمه شعراؤنا الجدد ويريدون منا أن نقرأه قراءة مختلفة ؟ لماذا لا تقف كلما أباح لها تقسيم المعنى أن تقف ، ومن الواضح أن الشعراء يريدون منها هذا ؟ وهى فيما نرجح تعرف كيف يقرأ الشعر الإنجليزى قراءة صحيحة، ومن الواضح أن شعراءنا الجدد يفضلون مثل هذه القراءة . ولا نعنى الآن الشعر الإنجليزى المعاصر وحده ، بل الشعر الكلاسيكى أيضاً خصوصا المنظوم على نهج الشعر المرسل (غير المقفى) . فهذا الشعر لا يقرأ كما يقرأه المبتدئون فى تعلمه من التلامذة العرب حين يقرأونه بإظهار بارز فظيع لضربات الإيقاع ، وحين يقرأون كل بيت كاملا مستقلا بنفس واحد لا يقفون فى خلاله ولا يصلونه بما بعده ، حتى ينبههم مدرسوهم إلى شناعة هذه القراءة العروضية ويعلمهم كيف يقرأون الشعر الإنجليزى متتبعين معناه وقوفا واستمرارا دون أن يهتموا بالتقطيع الإيقاعى ، بل يعلمهم ويدربهم كيف يبذلون جهدهم العامد فى قراءة الشعر بحيث يخففون من الإيقاع الموجود فيه ، هذا مع أن إيقاع الشعر الإنجليزى بطبيعته واستخدام أهله له أخف بكثير من إيقاع شعرنا وأقل رتوبا .

وسواء أقبلت الناقدة بذوقها الشخصى هذه القراءة ، أم أصرت على إيثار القراءة العروضية البارزة التى تسير مع الإيقاع وحده ولا تسير مع المعنى ، فإن واجبها النقدى أن تبذل جهدها فى أن تقرأ هذا الشعر كما يريد ناظموه أن يقرأ ، وكما وضعوه لكى يقرأ ، فإن عجزت فليس لها أن توقع اللوم فى عجزها هذا على الشعراء . وقد رأينا كيف نقلت بيتاً لصلاح عبد الصبور دون أن تضع علامات الترقيم التى وضعها الشاعر ، مع أن ذلك الشاعر المظلوم لم يكتف بنقطة واحدة أو نقطتين . بل وضع أربع نقط . . . . ومع ذلك أهملتها الناقدة وراحت تعيب ما فى بيته من رتوب .

صحيح أن بعض شعرائنا لا يهتمون بوضع علامات الترقيم كما اهتم صلاح عبد الصبور ، فهم يتركون الينا أن نقف الوقفات التى يستوجبها المعنى ، إما ثقة منهم فى ذكائنا ، وإما لمجرد إهمال للترقيم ، خاصة وإننا لا نتبع بعد وضع تلك العلامات بالدقة التى تراعى ويتعلمها المبتدئون فى اللغة الإنجليزية مثلا . ولكن على القارىء العادى — إن أراد أن يحسن قراءة هذا الشعر ، دعك من الناقد الأدبى إن أراد أن يعدل فى تقديره — أن يدخل هذه العلامات أو يفرض وجودها وهو يقرأ الشعر [1] ، وأن

---

(١) وهذا هو ما تنبه إليه الكتب الموضوعة فى دراسة الشعر الانجليزى . وأمامى الآن كتاب : Francis Connolly : *The Types of Literature*, New York, 1955.
وهو يقول إن الوقفة الطبيعية التى نقفها فى قراءتنا للبيت إما أن يدل عليها الترقيم أو أن يتطلبها المعنى ، وإنها قد تحدث فى آخر البيت وقد تحدث فى خلاله . ويقول أيضا إن البيت الذى يزيد على ست تفاعيل يقسم عادة إلى أقسام أصغر — هذا مع أن التفعيلة الانجليزية تتكون عادة من مقطعين فقط بينما تتكون العربية من ثلاثة مقاطع أو أربعة أو خمسة . ويكرر الكتاب فى مواضع متعددة من نصله عن دراسة الشعر أهمية اتباع المعنى لا الإيقاع فى القراءة . ويقول إن القراءة « الذكية » وهى التى تتبع المعنى قد تضطرنا فى نطقنا إلى تأكيد بعض الكلمات تأكيدا يخالف نظام الإيقاع . ويلح فى تنبيه القارىء إلى أهمية « الذكاء » فى قراءة الشعر. هذا عن عمل القارىء فى القراءة ، أما عن عمل الشعراء فى النظم فيقول ويكرر إن القصيدة التى تتبع الإيقاع العروضى للبحر بدون تنويع تكون ميكانيكية ، وإنه قل من القصائد ماتتبع البحر فى كل تفاصيله . ويشير إلى الطرق العديدة التى يلجأ إليها الشعراء لتعديل النظام الإيقاعى للبحر وإدخال التنويع عليه هرباً من الرتوب والميكانيكية ، ويصف من هذه الطرق تسع طرق . ثم يقول فى ختام الفصل : « يجب أن نتذكر أن الإيقاع والنغم مرتبطان ارتباطا وثيقا بمعنى القصيدة . والنظم ليس إلا الانعكاس الخارجى لمعنى داخلى ، وليس شكلا تعسفيا يفرض على الأفكار والعواطف بدون مبالاة بهما . والجرس يستمد قيمته من حياته الاقترانية مع المعنى . وإن التنوع العظيم الذى يوجد فى البحر والنغم وشكل القصيدة يشهد بحاجة الشاعر إلى أن يعبر عن مختلف الأغراض بمختلف الطرق . فالشعر يمشى ، ويتمشى ، ويجرى ، ويقفز ، ويحجل ، ويتراقص ، ويطفو ، ويقف ، ويتحرك مرة أخرى استجابة لحركات المعنى والحالة العاطفية » .
اقرأ ص ٧١٥ — ٧١٩ من الكتاب ، ويا حبذا لو قرأتها الناقدة حتى تفهم مايحاوله شعراؤنا الجدد وما يحلمون بتحقيقه فى شعرنا العربى ، وحتى لا تندفع فى أحكام حاسمة عن « الشعر فى العالم كله » ولا تدعى أننا لا نقف بحسب مقتضيات المعانى وإنما نقف حيث يبيح لنا العروض . والكتاب المذكور هو من الكتب التى يدرسها طلاب الجامعات الأمريكية فى سنتهم الأولى أو الثانية .

ينوع منها بحسب ما يقتضيه الفصل الجزئى أو الفصل التام بين مختلف تقسيمات المعنى . ولو فعلت الناقدة ذلك لما اتعبتها قراءة أبيات خليل الخورى ولما وصفتها بالثقل (ص ١٠١ — ١٠٢) ولما احتاجت إلى أن تعيد له كتابة أبياته مقسمة اياها تقسيما كتابياً لا يريده حتى يسهل عليها النطق بها . فكل ما تحتاج اليه هو أن تقرأها هكذا متبعة علامات الترقيم التى أضفناها والتى نعتقد أنها توافق المعنى :

ليال أرى الموت فيها على قاب قوس ، وأنى يمد إلى الجناح .

وأسمع دقات قلبي ، مجنونة كالرياح ، كعصف الرياح .

يرن صداها جدار الظلام ، ويذرو حبيباتها ، فهى رجع نواح .

فابسم مستسلماً . غير أنى إذا ما أطل على الكون فجر ولاح ،

أرانى ما زلت حيا كما كنت ، لا الموت جاء ، ولا ثار حولى الصياح .

ثم لماذا تهتم هى بوضع علامات الترقيم فى شعرها هى حين تكتبه ، كما فعلت فى هذا البيت (ص ١٢٥) :

وكنا نسميه ، دون ارتياب ، طريق الأمل

واهتمت بوضع علامة استفهام فى آخر كل من البيتين التاليين له ، وكما فعلت فى هذين البيتين (ص ١٣٢) :

وهناك كسرناه ، بددناه فى موج البحيره

لم نبق منه آهة ، لم نبق عبره

مع أن هذه الأبيات أقصر من أبيات خليل الخورى وأقل حاجة إلى علامات الترقيم ؟

بل الشعر العربى القديم نفسه : ألا يحتاج أحياناً إلى أن ننوع فى موجات

صوتنا حين نقرأه طولا وقصرا ، أم تراها تقرأ الأبيات الآتية لعمر بن أبي ربيعة بالقراءة العروضية البارزة التي تقف في آخر كل شطر وآخر كل بيت ولا تقف إلا حين تبلغ آخر الشطر أو آخر البيت :

فلما دنونا لجرس النبـــا ح والضـــوء والحي لم يرقدوا
نأينـا عن الحي حتى إذا تودع من نارها الموقد
وناموا بعثنا لها ناشــداً وفي الحي بغية من ينشد

فما رأيها إذا اقترحنا عليها أن تقرأ أبيات عمر كما يلي ، مهملة التقطيع العروضي ومتبعة تقسيم المعنى ، ورجوناها ألا تسرع إلى رفضها ، بل تجربها مرات حتى تستكشف كيف أن ما تفقده من بروز الإيقاع تعوضه أضعافاً من متعة تقسيم المعنى وتتبع الطريقة الماهرة التي ينميه بها الشاعر ويتدرج به خطوة خطوة مضيفاً بكل خطوة إلى تشوقنا وتلهفنا أن نعرف ماذا سيحدث:

فلما دنونا لجرس النباح والضوء .

والحي لم يرقدوا ،

نأينا عن الحي .

حتى إذا تودع من نارها الموقد ، وناموا ،

بعثنا لها ناشداً .

وفي الحي بغية من ينشد .

على أننا لا يلزمنا أن نعيد كتابة الأبيات هكذا ، بل نستطيع أن نحتفظ بالرسم القديم ولكن ننتبه إلى المعنى في قراءتنا فنقسم فقرات الجمل حسب ما يستدعي ، أو نضع للقارىء علامات ترقيم ترشده كيف يقرأ إذا خفنا عليه ألا يهتدي إلى ما نظنه القراءة التي توفي هذه الأبيات حقها من براعة أسلوبها القصصي . والطريف في أبيات عمر هذه أن تلاحظ كيف اضطره الأسلوب القصصي الصحيح حين بدأ ينميه في شعرنا إلى التدوير والتضمين

وهدم استقلال الشطر والبيت والخروج على سيمترية البيت ذى المصراعين المتناظرين . وأمثال هذا التقسيم والتضمين عديدة فى شعر عمر ، وهى غير قليلة فى الشعر العربى القديم عموماً ، إلا أن عمر ، أصدق الشعراء القدماء روحاً قصصية وروحاً درامية ، قفز بهذا الأسلوب قفزة كبيرة ، لكن اسوء حظ الشعر العربى لم يخلفه من يواصل السير على دربه وينمى البذرة الطيبة التى غرسها .

ولكن ليس الأسلوب القصصى أو الدرامى هو وحده الذى يحتاج إلى هدم وحدة البيت أو الشطر ، بل الأسلوب الغنائى أيضاً كثيراً ما يحتاج إلى ذلك إذا كان يتناول عاطفة شديدة الاضطراب والتموج فهى لا تستطيع أن تستقر فى شطر واحد ولا أن تهدأ فى آخر كل بيت ، بل تبقى منها بقية يفيض مدها على الشطر أو البيت وتنتقل منه موجة إلى ما يليه . والناقدة حين تتهم كل شاعر جديد يأتى بشطور مدورة بأنه يفعل هذا عن وهم بأن كل شطر منها مستقل ، وعن جهل بوحدة الشطر فهو لا يعرف أين يبدأ وأين ينتهى ، وعن غفلة توقعه فى التدوير وهو لا يدرى (ص ١٥٨) ، ترتكب بهذه التهم خطأ مبيناً وظلماً كبيراً مصدرهما أنها لا تدرك أن الشاعر يأتى ما يأتى متعمداً ، لا عن وهم ولا عن غفلة ولا عن جهل بوحدة الشطر ، فهو يدرك تمام الإدراك أن الشطر الذى يأتى به غير مستقل معنى ولا موسيقى ، وأنه يحتاج إلى جزء من الشطر الذى يليه ليكمل إيقاعه العروضى ، ولكنه يفعل ذلك عن عمد لأن المعنى الذى يريد أن يؤديه والعاطفة التى يريد أن ينقلها يتطلبان هذا التضمين أو التدوير تطلباً قاهراً . والناقدة حين تريد أن تحرم عليه هذا التدوير والتضمين تريد أن تحرمنا متعة عميقة وهزة قوية نجدهما فى تنويع الإيقاع والنغم وتقلب النبرة وتعليق البيت بالبيت مطابقة لاضطراب العاطفة وتموج تياراتها المتعاقبة . استمع إلى هذه الأبيات الجميلة المزازة التى تعيبها الناقدة على الشاعر خليل الخورى وانظر كيف أن من أهم أسباب جمالها وتأثيرها ونجاحها فى تصوير عاطفتها

أن الشاعر كتبها كما كتبها بالضبط وأنه جاء فيها بإيقاع مضطرب متقلقل متجزىء بين الأبيات :

آهٍ متى يشــــتد عصف الريح ،
عصف الريح روح البحر ،
لولا الريح جف البحـــــر ، آهٍ
من يحث لنـا السحاب ؟

إن أحدنا حين يقرأ هذه الأبيات لتدمع عيناه شكراً أن استطاع شعرنا الجديد فى هذا الزمن الوجيز أن يبلغ هذه الدرجة من الحيوية والحرارة والصدق فى حكاية العاطفة المهتزة من أعماقها المتقلبة فى نبضاتها. أنصت جيداً لهذه الأبيات وتفهم حالتها العاطفية تجد أن الشاعر فى انفعال قوى عنيف وهو يريد أن تشاركه الطبيعة انفعاله وأن تقوم بها ثورة منسجمة مع ثورة نفسه . لا يريد الريح أن تكون ساكنة والبحر أن يظل هادئاً والسماء أن تظل صافية، فانظر كيف يثير فى أبياته العاصفة المنشودة . وإن لم يكن فى استطاعة الإنسان أن يحدث الثورة فى الطبيعة فهو يحدثها فى الفن . وهذا من الأسباب التى يحتاج من أجلها إلى الفن احتياجه إلى الهواء . فهو يبعث فى أبياته ريحاً عاصفة نسمع عصفها المردد فتشق البحر وتقلب أمواجه وتنفخ فيه الحيوية وتنذر بما يأتى من سحاب يحمل بالمطر مصحوب بالبرق والرعد .

والشاعر يحقق هدفه الفنى بوسيلتين ، إيقاعه ونغمه . أما الإيقاع فيعتمد اعتماداً أساسياً على الوسيلة التى تنكرها الناقدة ، وهى تقسيمه للتفعيلة قسمين يضع أولها فى آخر البيت ويضع ثانيهما فى أول البيت التالى . وهذا يمثل لنـــا تمثيلا قوياً عنيفاً مدى قلقلة نفسه وتأرجحها الممزق حين يستولى عليها الانفعال المجتاح ، ويمثل أيضاً ما يتوق إليه من عاصفة طبيعية عارمة هوجاء تهز البحر من أعماقه وتشق كبد السماء بالنوء الطاغى . فنحن لا نستطيع أن نهدأ فى آخر البيت بل ينتابنا اضطراب

قوى لحاجتنا إلى استكمال إيقاع التفعيلة التى لن تتم إلا فى البيت التالى . ولكن هذا البيت التالى يفعل بنا نفس الفعل فبعد أن يتم هذه التفعيلة ويعطى تفعيلة أخرى أو تفعيلتين كاملتين يبدأ تفعيلة جديدة ويأبى أن يتمها فنواصل اضطرابنا وتقلقلنا إلى أن نبلغ البيت الرابع فنجد تفعيلته الأخيرة مذيلة أى مضافاً إليها حرف ساكن . وهذا الحرف الساكن الزائد يأتى بعد حرف مد طويل ، فكأن العاطفة بلغت ذروتها ووقفت على رأس قمتها .

وانظر كيف يؤدى تقسيم التفعيلة إلى تنويع الإيقاع فى البيتين الثانى والثالث ، فلا يأتيان على إيقاع الكامل المعهود ، بل يقتربان من النظام النبرى ، وينقسمان إلى تفاعيل كل منها مكونة من مقطعين اثنين يقع الضغط على أولها ، فيشبهان البحر التروكى شبها قوياً ، مع أنهما إذا راعينا استمرار الإيقاع من البيت الأول لا يزالان داخلين فى نطاق الكامل الذى دخل الإضمار (تسكين الحرف الثانى) تفاعيله . وانظر أخيراً فى الجانب الإيقاعى كيف نضطر إلى إطالة المقطع الأول من الصيحة « آه » التى تختم البيت الثالث فتكتسب هذه الكلمة قيمة مضاعفة تحيلها إلى طعنة عنيفة تشق القلوب .

أما جانب النغم فلا يقل عن جانب الإيقاع أهمية فى هذه الأبيات . تأمل جيداً فى مخارج الحروف التى استعملها وفى تتابعها وتكرارها وتجاوبها تجد حكاية رائعة التمثيل للعاصفة التى يريد إثارتها فى الطبيعة . والنغمة المسيطرة هى نغمة حرف الحاء ، يأتى بها فى ألفاظ الريح والروح والبحر والسحاب والفعل يحث ، وبذلك يأتى بها ثمانى مرات ، والحاء مخرجها وسط الحلق[1] . ونفختها الهوائية تجعلها جيدة المحاكاة لصدى الريح ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل اللغة تختم بها هذه الكلمة كما تختم بها كلمة الروح (والروح فى تصور القدماء نفخة من الهواء تدخل الجسم

(١) راجع طبيعة كل هذه الأحرف فى كتاب « الأصوات اللغوية » للدكتور ابراهيم أنيس .

عند بدأ الحياة فيه وتغادره عند الموت) فتأمل كيف يكررها الشاعر خليل الخورى مثلا بهذا التكرار تتابع دفعات العاصفة وتجاوبها وترديدها المدى .

فإذا تأملت فى وسيلتيه فى تكرار النغم لاحظت تكراراً آخر ، هو تكرار كلمة « عصف » قبل كلمة الريح مرتين . و « عصف » تبدأ بحرف العين ، وهو يناظر حرف الحاء ويخرج من نفس مخرجه ولا فرق بينهما إلا أن الحاء صوت مهموس والعين صوت مجهور . والعين تليها الصاد ثم الفاء فى كلمة « عصف » . ولا شك أن بوسع القارىء أن ينصت إلى مافيهما من محاكاة صفير الريح العالى (بالصاد) وحفيفها العالى (بالفاء) . ومن هنا نفهم لماذا وضعت اللغة كلمة « عصف » لمعناها . فعد الآن إلى الأبيات الفائقة لتلاحظ تتابع هذه الأصوات وتقسمها وتكرارها وتجاوبها ، ولتلاحظ الصيحة المدوقة التى تكرر مرتين ، ولتلاحظ أخيراً انسجام النغم مع الإيقاع فى مزاوجة بارعة تجعل هذه الأبيات الأربعة من أروع ما نظم فى شعرنا المعاصر .

لكن الناقدة لا تلتفت إلى هذا كله ولا يهمها شىء من هذا فى حرصها الشديد على الوحدة العروضية التامة لكل شطر ، وغضبها على الشاعر لتمزيقه التفعيلة . والغريب العجيب أن نجدها (فى صفحه ١٥٩) تسأل هذا السؤال : « وما نتيجة كل هذا التدوير بالنسبة للقارىء الذى ليس شاعراً ؟ إنه يرتبك ولا يعرف حدود الوزن» . لاحظ أولا أنه لا يلزم القارىء أن يكون شاعراً حتى يعرف حدود الوزن ، بل يكفى أن تكون له أذن تلتقط موسيقى الشعر » .

أما إذا كان من واجب الشعراء أن يراعوا هذا القارىء السىء الحظ الذى حرمته الطبيعة أذناً موسيقية يستطيع بها أن يلتقط إيقاع الشعر ويتتبعه دون حاجة إلى أن نرص له الألفاظ فى قالب بارز محدد يعرف أنه شعر

بمجرد أن تراه عينه — إذا كان هـــذا من واجبهم أفليس الأحرى بهم أن يقلعوا عن الشكل الجديد كله وان يعودوا إلى شعر المصراعين المتساويين المتناظرين يكتبون أحدهما فى النصف الأيمن من الصفحة ويكتبون الثانى فى النصف الأيسر ويتركون بينهما فراغاً أبيض أو فيه هذه العلامة .˙. حتى يعرف ذلك القارىء المسكين أن هذا شعر ؟ ولماذا — ما دمنا فى هذا المجال — لا نصدر أمراً إلى جميع كتابنا الفكاهيين أن يضيفوا بعد كل فكاهة يكتبونها هذه الكلمات . هذه نكتة فاضحك ! حرصاً على فائدة القراء المساكين الذين لم يوهبوا المقدرة على تمييز الفكاهة حين يقرأونها ؟

وأخيراً ، فى مسألة التدوير ، هذه المسألة التى تثير من الناقدة كل هذا السخط والإدانة للشعراء الجدد ، نسألها أن تعود إلى القصيدة العظيمة « الأفعوان » التى نظمتها الشاعرة المبدعة نازك الملائكة فى سنة ١٩٤٧ ، وأن تنظر ملياً فى هذين الموضعين من القصيدة :

١ — أسمع الصوت :

سيرى فهـــذا طريق عميق . . .

٢ — لن يجىء ! . . .

وأسمـــع قهقهة حاقده

ثم لتخبرنا الناقدة . أى شىء يكون هذا إن لم يكن تدويرا فى كلا الموضعين ! أو ليس تدويرا يمزق التفعيلة ويهدر الوحدة العروضية ويسبب اضطراب الوزن ويربك القارىء الذى لا يعرف حدوده ؟

ولا نظنها ستحاول التخلص — فإننا مهما يكن من أخطائها التى تقع فيها عن إخلاص وحسن نية ننزهها عن الجدال بالباطل لمحض العناد — نقول : لا نظنها ستحاول التخلص بأن تقول إن هذا ليس تدويرا ، وإن كلا من الموضعين شطر واحد يجب أن يقرأ بنفس واحد . ولو قالت هذا

لسألناها ؛ لماذا إذن قسمت الشطر الواحد هذا التقسيم ؟ أليست هذه الكتابة لما تدعى أنه شطر واحد مخالفة « للقانون العالمى » الذى ادعت سريانه على كتابة الشعر فى العالم كله والذى حتمت به أن يكتب الشعر كما يقرأ وكما يقتضى العروض ؟

مرة أخرى نسيت الناقدة العروضية ما فعلته الشاعرة المبدعة !

ولكن استمع الآن إلى رأى للناقدة يفوق حد التصديق ، وهو رأيها فى الشطر الذى يتكون من خمس تفاعيل . فهى تكره هذا الشطر وتنفر منه وتراه شنيع الوقع فى السمع قبيح الإيقاع . ليس هذا لمجرد طوله ، فإنها مستعدة لقبول الشطر المكون من ست تفاعيل ، بل لأنها — صدق أو لاتصدق — تكره العدد خمسة فى ذاته ، كراهة تقول إنها لاتدرى سببها ! وهى تبدى تحيرها من هذا وتتساءل : « فلماذا لم يكتب العرب شعرا خماسى التفعيلات على الإطلاق ؟ أو كان ذلك مصادفة واعتباطاً ؟ أم إن للعدد خمسة صفة تجعله لا يصلح فى شعر لدن ذى إيقاع » ؟

كذلك تكره البيت المكون من تسع تفاعيل ، أيضاً لا لمجرد طوله ، أو لأن العرب لم يستعملوه ، بل لأنها ترى أن الرقم تسعة فى ذاته شنيع الوقع على السمع ! فإن لم يصدقنا القراء فليستمعوا الى قولها : « إن ثقل التفعيلات التسع يأتى من ناحيتين أولاهما أن العرب لم يكتبوا شطرا مدوراً (وهى تعنى بيتاً كاملا فيه تدوير) أطول من ثمانى تفعيلات ، وثانيهما أن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع فى السمع ، كالرقم خمسة تماماً . فليس الطول وحده هو الثقيل فيه ، وإنما لأنه ذو تسع تفعيلات » . !

وهى فى حديثها هذا عن التشكيلات الخماسية والتساعية (ص٩٩—١٠٢) تعتب على الشعراء والنقاد المعاصرين أنهم لم يعنوا ببحث هذه الأسئلة — كأنها تحتاج إلى بحث ! — وتقول إنها تعتب على العروضيين أكثر مما

تعتب على سواهم . ثم تنهى حديثها هكذا : « أما السبب فى كون العددين خمسة وتسعة لا يردان فى الشعر العربى فلعله يحتاج إلى دراسة للمقاطع تكشف السر فيه » .

ولو خففت الناقدة من شعورها الغامض هذا نحو العددين خمسة وتسعة ، لوجدت بسهولة السبب البسيط — لا السر المحير — الذى منع العرب من استعمالها ، والذى يجعلها تكره قراءة شطر من تفاعيل خمس أو تسع . وقد كان هذا السبب تحت أطراف أصابعها لو تمالكت من شعورها الذى كاد يبلغ حد التطير . وهو أن العرب كانوا يقسمون البيت إلى شطرين ، ويقتضون أن يكون الشطران متساويين فى عدد تفاعيلهما . والنتيجة الحسابية هى أن تفاعيل البيت بأكمله ، مدورا أو غير مدور ، تكون دائماً زوجية العدد ، أربعاً أو ستا أو ثمانى تفاعيل . وهم لم يستعملوا شطرا من خمس تفاعيل ، لأن البيت الناتج المكون من عشر تفاعيل يكون زائد الطول على آذانهم ، وأقصى ما احتملوا من طول البيت هو ثمانى تفاعيل .

هذا عن العرب ، أما عن كراهتها هى لشطر من الشعر الجديد ذى تفاعيل خمس أو تسع ، فالسبب بكل بساطة أن أذنها من ألفتها للشكل القديم ، وغرامها فى قراءة الشعر بالتقطيع العرضى ، لا ترتاح إلى هذين الطولين المعينين . ولو استعملهما العرب لألفتهما أذنها . هذا إن لم يكن لديها تطير حقيقى من هذين الرقمين ، وهذا ما لا نظنه . إذن لا حاجة بها إلى أن تهول على نفسها وتفترض سرا غامضاً يحتاج إلى بحث ودراسة ، ولا حاجة بنا إلى أن نكلف شعراءنا ونقادنا وعروضيينا أن يقوموا بـ « دراسة » للمقاطع « للكشف » عن هذا « السر » .

أما عن تعنيفها للشعراء المعاصرين الذين : « راحوا يقعون فى الشطر الخماسى دون أن ينتبهوا إلى شناعة وقعه فى السمع وقبح إيقاعه » ، واتهامها اياهم بالإهمال فى قولها : « وكان ذلك كله ينم عن الإهمال . إهمال من الشعراء

الذين يكتبون بأسلوب جديد فلا يعنون حتى بالإشارة إلى ذلك » ، فما رأى الناقدة نازك الملائكة إذا نبهناها إلى أن هناك شاعرة معاصرة تستعمل فى شعرها شطوراً مكونة من خمس تفاعيل دون أن تنتبه إلى شناعة وقعها فى السمع وقبح إيقاعها ، وهذه الشاعرة التى ترتكب ما تصفه الناقدة بأنه « نشاز موسيقى تأباه الأذن العربية » هى الشاعرة نازك الملائكة ؟

فلتعد الناقدة إلى قصيدتها « الأفعوان » التى نظمتها سنة ١٩٤٧ تجد فيها ثمانية عشر بيتاً كل منها مكون من خمس تفاعيل . ولتعد إلى قصيدتها « لنكن أصدقاء » التى نظمتها سنة ١٩٤٨ لتجد فيها أحد عشر بيتاً كل منها مكون من خمس تفاعيل . ولتعد إلى قصيدتها «طريق العودة» التى نظمتها سنة ١٩٤٩ لتجد فيها عشرين بيتا كل منها مكون من خمس تفاعيل . . . وهنا اكتفينا بالإحصاء ، وكل ما نريد أن نضيفه تعليقا هو أننا نقبل ذوق الشاعرة المبدعة ولا نقبل ذوق الناقدة العروضية .

فإن أردت أن تزداد اقتناعاً ـ وكنت فى حاجة إلى مزيد من الاقتناع ـ بمدى ارتباط ذوقها بعبودية الجرس البارز فاقرأ (فى ص ١٦٠ — ١٦٣) أخذها على الشعراء الجدد إلغاءهم للقافية إلغاء تاما فى بعض شعرهم . فهى تبيح تنويع القافية ولا تبيح إلغاءها كلية . وتبرر رأيها هذا بأن الشعر الجديد إذ فقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة فى شعر الشطرين صار محتاجا إلى القافية احتياجا خاصا لكى تعوض بعض ما فقد من وضوح الإيقاع وتجعل السامع أكبر قدرة على التقاط النغم فيه . ثم تقول : « والحقيقة أن القافية ركن مهم فى موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنيناً وتثير فى النفس أنغاما وأصداء ، وهى فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر . وهى لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية » . ولا تلتفت فى هذا كله إلى أن هؤلاء الشعراء لا يريدون الموسيقية التى ترن ولا يريدون الموسيقى التى تستعمل للفصل القوى الواضح بين الشطر والشطر وإلا فلماذا تركوا شعر

الشطرين أصلا ؟) . وإنما هم يتعمدون الإقلال من هذه الموسيقى البارزة الرتيبة إلى أقصى درجة يستطيعونها فى نطاق الإيقاع التقليدى لأنهم يؤمنون بنوع آخر من التعويض وطريقة أخرى لإثارة الأنغام والأصداء ، تقوم على نوع آخر من الموسيقى مختلف تماماً ، نوع ينبع من الاتحاد العضوى بين اللفظ وبين المعنى والعاطفة ، فإن تطلب قافية فبها وإلا فلا ، وهى الموسيقى الداخلية التى رأينا منها مثالا فى أبيات خليل الخورى فى ثورة الريح وثورة البحر وثورة العاطفة البشرية . وهى موسيقى عضوية عميقة ناضجة أداها خليل الخورى دون أن يستعمل قافية ولو استعمل قافية لهدمت عليه بنيانه الفنى . وللناقدة أن توافق وألا توافق على هذا الرأى ولكن ليس لها مجال أن تتهم هؤلاء الشعراء بأنهم ينبذون القافية عجزاً وتهرباً وأن تقول هذه الجملة الظالمة : « إن الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالباً الشعراء الذين يحدثون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية الشنيعة » .

وهى فى دعوتها هذه إلى التمسك بالقافية تذكر أن هذا التحلل من القافية كان « صدى للشعر الغربى وهو قد عرف الشعر المرسل الذى يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير ، فكان هذا الشاعر الإنكليزى الكبير يكتب شعراً لا قافية له فى الغالب فلا يأتى بقافية إلا فى خاتمة الفصل إيذاناً بانتهائه» . وهذا صحيح ، ولكن ماذا تعنى الناقدة بإثباته ؟ هل تريد أن تعيب هذا الصنيع من شعرائنا ، وهل هى ممن ينادون بألا نسمح لأى صدى من الشعر الغربى بأن يدنس جو شعرنا الطاهر ؟ وما الشكل الجديد الذى هى من أوائل من وضعوه فى شعرنا العربى المعاصر ؟ أليس صدى المرونة الشكلية فى الشعر الغربى ؟ أما وقد ذكرت شكسبير ، فهل نطمع منها أن تعيد دراسة هذا « الشاعر الإنكليزى الكبير » الذى استغنى فى شعره المرسل عن القافية لتستمع إلى تنغيمه الفائق وغناه الموسيقى العظيم ، ولتتذكر ما لا بد أنها تعلمته من قبل ، أن الذى مكن شكسبير من كل هذا الغنى الموسيقى هو بالضبط

تخلصه من « حلية القافية » . ولولا تخلصه هذا لما أمكنه أن يبلغ ما بلغه من تنوع الإيقاع والنغم وتعميق الموسيقى الشعرية وإغناء لغة الشعر بالتقاط نبرات الكلام الحى والارتفاع به من حضيض الابتذال إلى ذروة الشعر ، إلى غير هذا مما يسجله نقادهم ومما جعله مفخرة يتبهون بها على سائر الأمم فيذعن القارىء المنصف ويأكل قلبه الحسد ؟ أفتعيب ناقدتنا على شعرائنا أن يتخذوا من هذا « الشاعر الإنكليزى الكبير » مثلا يتصعدون إليه بأبصارهم وأملا يطمحون إلى الاقتراب منه فى شعرهم القومى طامعين أن يبلغوا فى هذا الشعر نصيباً من حريته ومرونته ومن غناه وتنوعه ومن نشاطه وحيويته ؟

والآن نأتى إلى الموضوعين اللذين تبلغ الناقدة فيهما ذروة تعنتها وصرامتها على الشعراء الجدد ، حتى تنسى فى حرارة هجومها أنها — هنا أيضاً — ترتكب فى شعرها نظير ماتعيبه على غيرها ! وهما استعمال « مستفعلان » فى ضرب الرجز (ص ١٠٣ — ١٠٦) ، والخلط بين التشكيلات (ص ١٤٩ — ١٥٥) .

فهى تنكر من هؤلاء الشعراء اختتامهم بحر الرجز بتفعيلة مستفعلان ، أى بتفعيلة يلحقها التذييل ، وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، وتعد هذا « عيباً قبيحاً » يقعون فيه . وحجتها أن هذا لم يقع فى الشعر العربى قط ، لأن الأذن تمجه ، وتعده خطأ شنيعاً ، ما عدا ما يروى عن إضافة النون الغالية إلى أرجوزة رؤبة المشهورة « وقاتم الأعماق خاوى المخترقنْ » . وتكرر رأيها فى أن الحرية الوحيدة التى تجيزها فى الشعر الجديد هى عدم التقيد بعدد معين من التفاعيل فى كل شطر ، أما ماعدا ذلك من قوانين العروض فيجب أن يتقيد الشعراء بها جميعاً ، لأن الحرية ليس معناها الخروج على العروض وقواعده ، فالعروض هو الموسيقى ولا سبيل إلى الخروج عليه .

لا نريد الآن أن نطيل فى التعليق على هذا التعنت العجيب ، الذى يريد أن يلزم الشعراء باتباع قوانين وضعت قبل أن ينظموا أشعارهم ، وتذكر الناقدة بما قالته هى فى موضع سابق من نفس الكتاب من أن الشعراء ينظمون والعروضيين يستقرئون من نظمهم قواعدهم . ولا نريد أن نحاول إقناعها بأن الموسيقى — بمدلولها الخالص ومدلولها الشعرى — تتغير وتتطور ويصيب قوانينها الكثير من التعديل بل من القلب أحياناً . ولا نريد أن نجادلها فى تحريمها على الشعراء أنماطاً معينة لأن من سبقوهم لم يأتوا بها ، مع أن هذه الأنماط لا تدخل تغييراً أساسياً على طبيعة الإيقاع ، وقد سبق منها أن أقرت مثل هذا التغيير فى الأنماط والأشكال التى تبنى من نسب الإيقاع ، والذى لا شك فيه أن تذييل تفعيلة مستفعلن ليس إلا بناء من هذا النوع ، بدليل أن العرب أدخلوا التذييل على تفاعيل أخرى وسجل العروضيون تلك الأنماط ولم تر الناقدة بها بأساً ، ومنها تفعيلة « متفاعلن » القريبة كل القرب من مستفعلن ، بل هى تتحول إلى مستفعلن إذا دخلها الإضمار فسكن ثانيها المتحرك . بل منها مستفعلن نفسها فى بحر البسيط .

لا نريد أن نطيل الآن فى شىء من هذا بعد كل ما تقدم ، وإنما نقول : إن الناقدة قد جانبها التوفيق حين عللت عدم استعمال القدماء لهذا الضرب باستثقالهم له ، فلقد جاءوا بما لا يقل عنه ثقلا وبما هو أثقل منه بكثير فى تذييلهم لتفاعيل أخرى ، وتذييلهم لمستفعلن نفسها فى بحر البسيط . بل السبب الصحيح هو عكس ما تعتقد الناقدة تماماً ، وهو أنهم حين أحبوا أن يأتوا بضرب ثقيل مذيل فى الرجز ، لم يكفهم ثقل مستفعلان فعدلوا عنه إلى السريع المشطور الموقوف[1] ، وهو المنتهى بتفعيلة « مفعولاتْ » بسكون التاء !

---

(١) حقيقة الأمر فى السريع المشطور الموقوف أنه هو بحر الرجز ، دخلت علة القطع ضربه ، فصارت مستفعلن إلى مستفعل بسكون اللام ، أى مفعولن ، ثم ذيلت فصارت مفعولان =

وقد رويت أراجيز كثيرة لرجاز العرب على هذا السريع المشطور الموقوف ، تستطيع الناقدة أن تجد أربعاً منها فى كتاب « أراجيز العرب » للسيد توفيق البكرى ، وأن تتأمل فى مدى ثقلها وغلظة ضربها . وإذا كانت الناقدة لا ترتاح أذنها إلى أبيات نزار قبانى :

للعرب الصغار حيث يوجدون

أكتب للذين سوف يولدون ...[1]

هناك فى بيارة الليمون أختى القتيل ...

وكان والدى الرحيم الخ . .

لأن العرب لم يرو عنهم تذييل مستفعلن فى الرجز ، فماذا تقول فيما روى عنهم فعلا من ضروب تعد ضروب نزار قبانى ليونة سيالة إذا قورنت بها ، من أمثال قول رؤبة فى إحدى أراجيزه :

قد بكرت باللوم أم عتّاب
تلوم ثلباً وهى فى جلد الناب
أن نال من كدنة جلد جلحاب
تحت الليالى كانتجاب النجّاب
حتى عظامى من وراء الأثواب

= ودليل هذا أن الرجاز هم الذين يستعملونه،فى نفس الأغراض التى يستعمل لها الرجز المشطور ، ويستعملونه دائماً مشطوراً ، فتسمى قصيدتهم أرجوزة ، وتوضع فى مجموعات الأراجيز . ولزيادة التأمل فى هذه المسألة انظر الدراسة الجيدة التى قام بها الدكتور عبد الله الطيب المجذوب لبحر السريع فى كتابه القيم « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها » ص ١٥٣ — ١٧٠ . ولكن إن لم يكن هو الرجز بعينه فهو شديد القرب منه والصلة به ، فالناقدة على كلا الحالين مخطئة فى تعليلها عدم ورود مستفعلان باستثقالهم لها ، ماداموا قد جاءوا بما هو أثقل منها كثيراً .

(١) النقط الثلاث تعنى أننا تركنا أبياتاً تالية .

عـرج دقاق من تحنى الأحـقـاب
ترى قنـــاتى كقنـــاة الإضهاب
يعملها الطاهى ويضبيها الضـــاب
كأنَّ بى سلا وما من ظبظاب
بى والبـــلى أنـكر تيك الأوصاب الخ . الخ . .

ولسنا نتحدث الآن عن غلظة الألفاظ اللغوية ، بل نتحدث عن غلظة إيقاع الضرب وحده ، تتوالى فيه فى الغالب ثلاثة مقاطع طويلة آخرها زائد الطول ، ويسبقها مقطع رابع طويل . فهل تقبل الناقدة هذا الضرب لأنه ورد عن القدماء ولا تقبل ضرب مستفعلان الذى يستعمله نزار قبانى لأنه لم يرد عنهم ؟

الاحتجاج بأن نمطاً لم يرد عن العرب ، وبأن الأذن العربية تمجه ، هو إذن احتجاج لا يقنع . ولـكن دعنا الآن من هذا كله . فلتخبرنا الناقدة : لماذا تمج أذنها التذييل فى الرجز ولا تمج التذييل فى الكامل ؟ لمـاذا تنكر مستفعلان ولا تنـكر متفاعلان ؟ وليس بين الرجز والـكامل فرق فى التفعيلة سوى سكون ثانيهما فى الرجز وتحركه فى الـكامل .

فإن زعمت أن هناك فى تحريك الحرف الثانى سراً يجعـل تذييل متفاعلان جائزاً بينما تذييل مستفعلان يظل غير جائز ، فنحن نذكرها بما تعرفه جيداً من أن متفاعلن يكـثر فيها الإضمار وهو تسكين الحرف الثانى فتتحول إلى مستفعلن . والشاعرة نازك الملائـكة تـكـثر من تذييل الكامل (فلترجع إلى أبياتها التى أوردتها فى الـكتاب نفسه ص ١٢٠ — ١٢١ ثم ص ١٢٣) . وهى بالطبع كثيراً ما تحول تفعيلته إلى مستفعلن ، فإذا ذيلتها جاءت مستفعلان التى تعيب على الشعراء الآخرين استعمالهم لها !

فهى تجىء فى مثل أبياتها هذه من « قرارة الموجة » :

ونعيش أشباحاً تطوف ..

لا نبض فيها لا اتقاد . .

لا ذكريات

نحي ولا ندرى الحياه ...

ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء

ومثل أبياتها هذه من « خمس أغان الألم » :

ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجى من أذاه ...

أحبابنا بعثوا بها عبر البحار ...

لكنها انتفضت وسالت أدمعا عطشى حرار

وقد اقتصرنا على أبياتها التى أوردتها فى نفس الكتاب حتى تكون أعلق بذاكرتها . والأبيات الثانى والثالث والرابع والخامس لم تختتم بمستفعلان فحسب ، بل دخل الإضمار جميع تفاعيلها فصارت من وزن الرجز .

مارأى الناقدة الآن فى كل ماجاءت به فى فصلها هذا عن «الخطأ الشنيع» و « شناعة الوقع » و « ما تمجه الأذن » و « ما تقبله الأذن العربية » ، و «النشاز» . وما رأيها فى تهمها التى كالتها للشعراء الآخرين كيلا من خطأهم فى فهم معنى الحرية ووقوعهم فيما هو شنيع ونسيانهم لأذنهم الموسيقية وتحررهم منها وإصابتهم بدوار الحرية — حتى تتقدم إليهم بالنصح أن يتحاشوا الوقوع فى هذه الفوضى وأن يتقيدوا بجميع قوانين العروض وأن يدرسوا علم العروض قائلة فى استعلاء كبير « ولا أظنه يضير الشاعر المعاصر أن يدرس العروض ولو دراسة عابرة » .

أما تقيدها هي بجميع قواعد العروض وإتقانها هي دراسة العروض فسنزداد معرفة بحقيقة الأمر فيهما بعد قليل . ولكننا نسأل : أما كان ينبغي على الناقدة قبل أن تندفع في غلوائها وتركب تعنتها وصرامتها وتكيل التهم للآخرين أن تتروى قليلا وتعيد النظر فيما نظمته الشاعرة المسماة باسمها حتى تتأكد من أن الشاعرة لم ترتكب ما تعيبه الناقدة على الشعراء الآخرين ؟

كذلك حين تنكر على الشعراء الجدد إنكاراً شديداً خلطهم بين تشكيلات مختلفة من أنواع الأضرب في القصيدة الواحدة ، وتعد هذا «أفظع أنواع الغلط وأكثرها شيوعاً » في الشعر الجديد ، وتندفع في اتهامهم بالجهل بالعروض ، وعدم الدربة ، وقلة الحس الموسيقي ، وعدم إرهاف السمع الخ .. فإننا لن نحاول أن نناقشها من جديد في تحريمها اجتماع أنواع من الأضرب لمجرد أنها — فيما تزعم — لم ترد في قصيدة واحدة قديمة على الشكل القديم ، مع أن من الواضح الجلي أن الشكل الجديد بمجرد تحرره من التقيد بعدد محدد من التفاعيل في البيت الواحد قد أجاز لنفسه أن ينوع في الضرب الذي يختم به كل بيت ولن نرد على ذوقها الذي يرفض هذا الاجتماع بأن ذوقنا نحن وذوق جميع الشعراء الذين حملت عليهم يقبله . ولن نكرر ما قلناه سابقاً أن الشعراء يأتونه عمداً للتنويع في الإيقاع والتخفيف من رتوبه الأليم وللتمشي مع تقلب الفكرة والعاطفة ، بل نكتفي بأن نقول : إن نازك الملائكة الشاعرة هنا أيضاً تفعل في شعرها ما تذمه الناقدة في نقدها للآخرين .

فالناقدة تعيب على فدوى طوقان أبياتاً تنوع أضربها على التفاعيل الآتية : فعولْ . مستفعلن . مستفعلان . مستفعلان . فعلْ . مستفعلان . وتقول إن أبيات فدوى «مصابة باختلال فظيع يصك السمع العربي ويعذب حس الموسيقي لدى أي إنسان مرهف السمع . وما من عروضي قط يستطيع أن يقبلها » .

ونازك الملائكة الشاعرة ترتكب مثل هذا « الاختلال » . فلتعد الناقدة إلى أبياتها التي أوردتها في صفحة ١٣٣ ولتتأمل أضربها لتجدها مخلطة . وهذه بعضها : متفاعلان . مستفعلاتن . مستفعلاتن . مستفعلان . متفاعلن . مستفعلن .

ففدوى طوقان تأتي ببيت ضربه صحيح ، وبثلاثة أبيات دخلت أضربها علل بالنقص ، وبثلاثة أبيات دخلت أضربها علة بالزيادة هي التذييل . ونازك الملائكة تأتي ببيتين ضرباهما صحيحان ، وبيتين دخلت ضربهما علة التذييل ، وببيتين دخلت ضربهما علة أخرى هي الترفيل . وهذا الجمع بين الأضرب الصحيحة والمذيلة والمرفلة في قصيدة واحدة لا تجيزه قواعد العروض التي تحتكم إليها الناقدة والتي تذكر الناقدة مراراً وتكراراً أنها تمنع مجيء أكثر من نوع واحد من الضرب في القصيدة الواحدة — نقول هذا ولا نزيد .

أما حين تأخذ على فدوى طوقان ما تسميه « الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا » فإنها ، كعادتها ، تسرع إلى اتهام الشاعرة بالوقوع في الخطأ عن توهم . ولا تقف لحظة واحدة لتفكر في أن الشاعرة ربما تأتي ما تأتي عن عمد ، ولا شك أبداً في أن فدوى طوقان تعرف ما هي بسبيله ، وتتعمد تنويع الإيقاع لإغناء الموسيقية والتقليل من الرتوب ، فهي تأتي مرة بالصيغة المتساوية بتفعيلة كاملة ومرة تأتي بها جزءاً من تفعيلة ، ومن المستحيل الأكيد الاستحالة أن تكون فدوى طوقان قد توهمت أن هذه الوحدات وإن تساوت شكلا تتساوى في إيقاع الضرب ، لأن ما تحاوله عامدة هو التنويع في إيقاع الأضرب . ولو أن الناقدة اكتفت برفض هذا التنويع ، لأن ذوقها لا يقبله ، ولأنه لم يستعمله الشعراء القدماء في نظمهم على الشكل القديم ، لما حاولنا أن نجادلها ، أو اكتفينا بأن نلفت نظرها مرة أخرى إلى أن الشكل الجديد حين تحرر من الالتزام بعدد محدد من التفاعيل ، فقد تحرر

ضمناً من الالتزام بالإتيان بتفعيلة كاملة فى آخر الشطر ، وجاز له أن يأتى بجزء من تفعيلة ، وإذا كان القدماء يلتزمون بنوع واحد من الأضرب فى القصيدة الواحدة ، فما ذاك إلا لأنهم التزموا بعدد محدد من التفاعيل وأجزائها لا يزيد ولا ينقص .

ولكن الناقدة لا تكتفى ، بل تتهم الشعراء الجدد بالغفلة ، ونقص الحساسية ، والجهل بقواعد العروض ، وعدم الإغراق فى قراءة الشعر العربى القديم ، وتأخذ على عاتقها أن تلقنهم دروساً فى قواعد علم العروض . أما وقد أخذت على عاتقها هذا الواجب ، فقد كان ينبغى عليها أن تكون أكثر دقة فى استعمال مصطلحات هذا العلم ، فمن المحزن أن نراها تخلط بين هذه المصطلحات ، فتستعمل « القافية » حيث يجب أن تستعمل « الضرب » كأنهما متساويان فى الاصطلاح العروضى ، وتضيف إلى ذلك خلطاً فى استعمال « الروى » . ثم تسمى قافية ما هو ليس بقافية ولا ضرب ، بل هو جزء من أحدهما . وهذه أخطاء ينبغى ألا يقع فيها من يدعى العلم الواسع العميق بالعروض القديم ، ويسخر من الشعراء الآخرين لجهلهم به ، ويتبرع بتصحيح أخطائهم العروضية باسمه .

أما وقد جئنا إلى هذه المسألة فلنقف عليها برهة ، وما كنا لنفعل ذلك لولا ما يفيض به كتابها كله من اعتداد قوى بعلمها بالعروض لا تستطيع كبحه ، فهو يطفح عشرات المرات فى تعنيفها للشعراء الجدد واتهامها المكرر لهم بأنهم يجهلون هذا العلم أو لا يحسنونه . ولا نريد الآن أن نحاسبها على مجرد عدم الدقة ؛ ولا على تعنتها فى صفحة ٦٣ فى مؤاخذة الشاعر سعدى يوسف على ماهو فى حقيقته تنويع فى الأضرب ، أو خلط فى الأضرب إذا أصرت على هذه التسمية ، وقد كانت تستطيع أن تجد له مخرجاً أو عذراً فى تعسف القدماء أنفسهم فى الفصل بين الرجز والسريع ؛ ولا على تهورها فى صفحة ٦٩ فى تخطئة العروضيين القدماء غير مدركة أنها إن خطأتهم فى موضع

فتحت للشعراء الآخرين الباب لكى يخطئوهم فى مواضع أخرى فلم يعد فى إمكانها أن تستعمل مقاييسهم لتخطئة الشعراء ، ولا يدفعها إلى تخطئتها هذه للعروضيين إلا تعسفها فى إثبات قانونها المبتكر عن البحور الصافية والممزوجة .

لا ولا نريد أن نكرر هنا ما أشرنا إليه فى هوامشنا السابقة من أخطائها العروضية ، بل ندع هذا كله و نلفتها الآن إلى أربع مسائل نرى أن لها أهميتها .

أولاها تتعلق بالموضوع الذى ناقشناه للتو ، وهو تنويع الأضرب فى القصيدة الواحدة . فالناقدة حين تقول وتكرر أن القانون العروضى الذى خضع له الشاعر العربى دائماً هو أنه ليس يمكن أن تجتمع تشكيلتان فى قصيدة واحدة ، وأن هذا ظاهر فى الشعر العربى كله سواء منه ما كتب قبل العروض وبعده ، وأن هذا المبدأ حافظ عليه الشاعر العربى فى العصور كلها (ص ٧٠) ؛ وعلى ذلك جرت آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن وأن الشعراء لم يقعوا فى هذا الخطأ حتى فى عصر الانحطاط (ص ٧١) ؛ وأن للعرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة فى القصيدة الواحدة (ص ١٥٠) ؛ وأن الشاعر الأصيل الذى أرهف سمعه بالإغراق فى قراءة الشعر العربى لا يمكن أن يقع فى المزج بين التشكيلات فى قصيدة واحدة (ص ١٥٠ - ١٥١) ؛ وإنما كانت القصيدة الواحدة تستعمل تشكيلة واحدة لا تتعداها قط — لاحظ قولها إنما وقولها قط (ص ١٥٢) ؛ وأن أسلافنا الشعراء لم يقعوا فى مثل هذا الخلط بين الوحدات وأن هذا الداء عرف فى عصرنا (ص ١٥٥) ...

حين تدعى الناقدة هذه الدعوى وتؤكدها هذا التأكيد وتكررها هذا التكرار فهى تأتى بتقرير غير صحيح . وبما أننا ننزهها عن الكذب العمد وعن إخفاء الحقيقة عن قرائها ، لذلك نقتصر على القول بأنها حين ادعت

هذه الدعوى المكررة لم تعرف أو نسيت أن من الشعراء من وقع فعلا فى تنويع الأضرب فى القصيدة الواحدة قبل أن يقع فيها شعراء الشعر الجديد (وهى منهم ، ولكن دعك من هذا الآن) . ولكى تعرف هذه الحقيقة أو تتذكرها لا تحتاج إلى أن تراجع الشعر العربى كله وتغرق نفسها فى آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن ، بل كل ما تحتاج إليه هو أن تراجع كتبها العروضية فتجيد قراءتها . لتجد أن العروضيين سجلوا هذا ضمن عيوب القافية التى وقع فيها الشعراء وسموه باسم خاص هو « التحريد » . فقالوا : « التحريد تنويع الأضرب بالبحر الواحد » . وضربوا عليه هذا المثال الذى ينتقل فيه الشاعر من الضرب الصحيح إلى الضرب المقبوض :

إذا أنت فضلت امرأ ذا نباهة على ناقص كان المديح من النقص

ألم تر أن السيف ينقص قدره إذا قيل هذا السيف خير من العصى

وهذا المثال الآخر الذى ينتقل فيه الشاعر من الضرب الصحيح إلى الضرب المحذوف :

رأيت خيال الظل أكبر عبرة يلوح بها معنى الكلام لأحداق

وفى كل موجود على الحق آية لمن هو فى علم الحقيقة راقى

وبهذا تنهار دعواها المؤكدة المكررة . وهذا أمر يؤسف له جد الأسف من ناقدة تعيب على الشعراء جهلهم بالعروض وتوصيهم بإتقان دراسته وتمضى فى اتهامهم بشتى التهم . ولا نحتاج إلى مزيد فى التعليق .

وثانيتها أنها فى صفحة ٨٠ تقول : « وقد اقتصرت كتب العروض العربى ، قديمها وحديثها ، على تقديم الوتد تقديماً عابراً فى بدايات أبحاث العروض ثم لا تعود إلى ذكره قط » . وهكذا تثنى على علماء العروض الذين تحبهم وتجلهم كل ذلك الحب والإجلال بتهمة هم منها أبرياء . فهى لا تدرك أن جميع أقوالهم فى أنواع العلل قائمة على إمكان دخولها الأوتاد ، لأن الزحافات

فى تعريفهم مختصة بثوانى الأسباب ، أما العلل فتدخل الأسباب والأوتاد . فنى كل مرة يذكرون فيها علة يلاحظون أنها دخلت على وتد ، وجميع دراساتهم التفصيلية للبحور الستة عشر وما يدخلها من العلل ويفرعها إلى أنواع متعددة من الأعاريض والأضرب قائمة على هذه النظرة منهم إلى الأوتاد والفرق بينها وبين الأسباب . فكيف تدعى بعد ذلك كله أنهم يقتصرون على تقديم الوتد تقديماً عابراً فى بدايات أبحاثهم ، وكيف تدعى أنهم لا يعودون إلى ذكره أبداً ؟

ولكنها فى قولها ذلك تتهم موتى لن يضرهم اتهامها ، أما الذى يحزننا أكبر الحزن فهو أن نراها فى صفحة ١٤٥ تخطىء على الشاعر محمود حسن اسماعيل بيته :

طعنة من معاذ أخرس فوها   فاك بعد ما كنت تنهى وتأمر

وتدعى أن «شطره الثانى مكسور كسراً لا يجبر لأنه خارج على الوزن». ولو تريثت وأنعمت النظر لأدركت أن البيت يدخله زحاف ولا يلحقه كسر . فالتفعيلة الأولى من الشطر الثانى دخلها زحاف الكف ، وهو حذف سابع الجزء ساكناً إذا كان ثانى سبب خفيف ، فتصير فاع لاتن إلى فاع لاتُ . وهو نفس الزحاف الذى استعمله امرؤ القيس فى قوله من معلقته على بحر الطويل: ألا رب يوم لك منهن صالح . وهو آخر الزحافات الثمانية التى أقرها العروضيون القدماء ، وقالوا إنه يدخل على: مفاعيلن . فاعلاتن، مستفع لن. فاع لاتن . فتصير على التوالى : مفاعيلُ ، فاعلاتُ . مستفع لُ . فاع لاتُ . ولما جاءوا إلى تعداد البحور التى يدخلها زحاف الكف قالوا إنه يدخل البحور الآتية . الطويل . المديد . الهزج . الرمل . الخفيف . المضارع . المجتث . وبيت محمود حسن اسماعيل من بحر الخفيف .

ما كنا لنحاسب الناقدة لو أنها انتبهت إلى أنه زحاف وقالت ان أذنها

تستثقله ، فاكتفت فيه بمثل ما قالته عن بيتين لنزار قباني أوردتهما في نفس الصفحة وقالت عنهما في نفس الصفحة : « إن في عروض هذين البيتين زحافاً قبيح الوقع من الصنف الذي نحاسب عليه شعراء الشعر الحر » . ولكن هذه الناقدة العروضية ، التي تعيب على شعراء الشعر الجديد عدم إرهاف حسهم ، وعدم دقة أذنهم ، وجهلهم بالعروض ، لم ترهف هي أذنها الحساسة ، أو لم تراجع هي كتب عروضها المحببة ، قبل أن تتهم الشاعر بتهمة ربما تكون أقسى تهمة تؤلم شاعراً عربياً ينظم على الشكل التقليدي ، وهي الإتيان ببيت مكسور الوزن ، وتضع هذه التهمة تحت عنوان تطبعه بالبنط الثقيل : « الغلط العروضي » ، لتدرك أن ما يأتي به الشاعر محمود حسن إسماعيل زحاف جائز وليس كسراً لايجبر وخروجا على الوزن . فكيف حدث هذا ؟ الواضح أنها تعجلت في قراءة البيت فقرأت « بعدما » كلمة واحدة ، ولم تتريث على « بعد » التريث الخفيف الذي ينبغي أن نتريثه على موضع الزحاف ، فلما قرأت ما بعدها قطعت أذنها قوله : بعد ما كنت تنهى وتأمر ، على وزن : فاعلن فاعلن فاعلاتن . وهو بالطبع تقطيع لايجوز في هذا البحر .

والمسألة العروضية الرابعة ترد في ملاحظتها الشخصية في صفحة ٩٠ « أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) في بيتي عمر أبو ريشة ، من المتقارب :

رويدك لاتجرحي صمتك الـ ... رهيب ولا تهتكي مستزره

فإني أحس به همهمات الـ ... وحوش وخشخشة المقبره

فقد كان ينبغي عليها أن تنتبه إلى أن الشطر الأول من البيت الثاني هو وحده الذي ينتهي بسبب خفيف ، لأن الشاعر أتى بعروضه صحيحة (فعولن) . أما الشطر الأول من البيت الأول فينتهي بوتد ، لأن الشاعر

أتى بعروضه محذوفة (ناقصة السبب الخفيف فتصير فعو أى فعلْ) . وهو جائز فى عروض المتقارب ويسمونه العلة الجارية مجرى الزحاف (أى فى عدم لزومها) . ولم تكن هذه غفلة عادية تسامح عليها ، لأن ملاحظتها التى تقترحها قائمة كلها على كون العروض مختومة بسبب أو بوتد ، وهى تدعى أن التدوير لايسوغ إلا فى كل شطر تنتهى عروضه بسبب لا بوتد ، غير منتبهة إلى أن المثل الذى ضربته يهدم عليها ملاحظتها ، ولا نظن أنها ستحتج بأن الأصل فى عروض المتقارب أن تأتى صحيحة ، فإن المهم لملاحظتها هو انتهاء العروض كما استعملها الشاعر بسبب أو وتد ، والعروضيون يجيزون الصحة والحذف فى عروض المتقارب على حد سواء بدون تفضيل أحدهما .

وبعد ، فقد رأينا ناقدة يبلغ من قسوتها وتزمتها على الشعراء الجدد أنها تعيب عليهم استعمال أنماط وأشكال جديدة لمجرد أنها لم ترد ضمن استعمالات القدماء . وتمضى على وجهها متعقبة عليهم كل خروج على قواعد العروض كبيراً كان أو صغيراً . وتؤاخذهم على زحافات استعملها الشعراء القدماء وأجازها العروضيون . وتبتكر لهم قواعد عروضية جديدة تريد أن تلزمهم بها مدعية أن القدماء التزموها دون أن تسند هذه الدعوى على إثبات مقنع . وتنكر عليهم كناقدة جوازات تبيحها لنفسها كشاعرة . وتنعى عليهم عدم إتقانهم لدراسة علم العروض ثم تقع هى فيما رأينا من أخطاء عروضية صغيرة وكبيرة .

وفى هذا كله تحشد للشعراء اتهاماتها بالإهمال وعدم الانتباه ، وضعف الحاسة الموسيقية ، والجهل بالعروض أو عدم اتقان دراسته ، وقلة الاطلاع على التراث الشعرى السليم ... إلى آخر ما رمتهم به من تهم كررتها تكراراً لا يمل .

ولكن إيت الآن إلى فصلها المعنون «فاعلُ فى حشو الخبب» (ص١٠٧

— ١١١) لترى نهاية العجب من أمرها ، ومدى اختلافها كناقدة عن نازك الملائكة الشاعرة . فهي كناقدة تحاول أن تبرر خروجا على قواعد العروض ارتكبته كشاعرة ، يفوق في جذريته جميع ما أخذته على الشعراء بحق وبغير حق . وهو تحويلها تفعيلة « فعلن » في بحر الخبب أو المتدارك إلى « فاعلُ » .

نشرح أولا هذا الخروج لنتبين مدى جذريته . فالشعراء القدماء في جميع ما استعملوا ، والعروضيون في جميع ما أجازوا ، من زحافات وعلل ، لم يستبيحوا أو يبيحوا تحريك الحرف الساكن . هم جوزوا اسكان الحرف المتحرك ، وجوزوا حذف الحرف ساكناً كان أو متحركا ، لكنهم لم يجوزوا قط تحريك الساكن ، والسبب واضح ، وهو أن الحرف الساكن في التفعيلة ينهي جزءاً أساسياً من أجزاء هذه التفعيلة ، ويقوم علامة على هذا الإنهاء ، فإذا حركته ألغيت كينونته تماماً ، وجعلته يتصل بالجزء التالي له ويختلط به ويذوب فيه ، وهذا ينتج عنه اضطراب التقطيع الموسيقي وانهدامه على أساسه . أما إذا أسكنت حرفا متحركا فلن يحدث مثل هذا الضرر ، لأنك لم تفعل أكثر من تقسيم الجزء إلى جزئين فرعيين . وسيظلان معاً مستقلين عن الجزء التالي من أجزاء التفعيلة . كذلك إذا حذفت الحرف الساكن حذفا تاماً لم يحدث ضرر ، لأن الصوت يستطيع في القراءة أن يتريث تريثاً خفيفاً على الموضع الذي كان فيه الحرف المحذوف ، فيعوض بذلك حذفه ويظل الجزء من التفعيلة مستقلا قائماً بذاته ، فإن أخطأ القارىء لعدم دقة أذنه ، أو لعدم إتقانه لعلم العروض ، خيل إليه أن بالبيت كسراً في الوزن وهو في حقيقته زحاف جائز ، وهذا بالضبط ما حدث للناقدة في قراءتها لبيت محمود حسن اسماعيل الذي مر .

هذه هي طبيعتهم الموسيقية ونظرتهم العروضية ، والناقدة في كل حديثها الذي مضى توافقهم على هذه الطبيعة وهذه النظرة موافقة تامة ، بل وجدناها إلى الآن تزيد عليهم صرامة وتشدداً ، فلا تقبل كثيراً من الزحافات التي

قبلوها وتراها غير جائزة فى الشعر الحر . وتضع للشعراء قوانين جديدة لم يفكر فيها العروضيون القدماء حتى تزيدهم تقييداً .

من هذا ترى أن شاعرا يحرك الحرف الساكن يرتكب خروجاً على قواعد العروض أعظم جذرية من جميع ما أخذته الناقدة على الشعراء الجدد . فجميع ما فعلوا وآخذتهم عليه الناقدة ليس إلا تنويعاً للأنماط والتشكيلات التى يكونونها من أجزاء التفعيلة دون أن يدخلوا فى صميم هذه التفعيلة فيحدثوا فيه أى تغيير ، أما الذى يحرك الحرف الساكن فقد جاء بتغيير أساسى هو بالضبط من نوع تغيير « النسب الموسيقية » التى وجدنا الناقدة تقول إنها لا سبيل إلى تغييرها .

فلنعد الآن إلى فصلها الهام المغزى الذى تعترف فيه بخروجها فى شعرها على تفعيلة « فعلن » فى بحر الخبب وتحويلها إياها إلى « فاعلُ » ، أى بتحريك النون الساكنة التى تختم التفعيلة وتفصلها عن التفعيلة التالية ، ولنر تبريرها لهذا الخروج . نجدها ، بعد أن تذكر أن الشعراء القدماء كانوا كثيراً ما يسكنون العين المتحركة فى هذه التفعيلة ، تقول :

« ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا . ذلك أننا نحول (فعلن) إلى (فاعلُ) . وليس فى الشعراء ، فيما أعلم ، من يرتكب هذا سواى[1] . بدأت فيه منذ أول قصيدة حرة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيت فيه حتى الآن . هذا مثلا مطلع قصيدتى (لعنة الزمن) من الخبب :

كان المغـــرب لون ذبيح

(١) بل غيرها من الشعراء الجدد يفعلون نفس الشيء ، فيحولون فعلن إلى فاعل ، انظر مثلا قصيدة « الطفل والحمامة » التى نظمها عبد الوهاب البياتى سنة ١٩٥٨ ، تجده قد فعل هذا أربع عشرة مرة فى قصيدته . ولكن ربما يحق لنا أن نقول إن الشعراء الآخرين لا يكثرون من هذا كما تكثر نازك الملائكة وكما يكثر البياتى فى هذه القصيدة .

والأفق كآبة مجــــروح »

ثم تقر بأنها إنما وقعت فى هذا الخروج عن غير تعمد ، وأن (فاعل) قد تسربت إلى تفعيلاتها وهى غافلة ، ولم تنتبه إليها إلا حين احتج عليها الدكتور جميل الملائكة ، فأدركت فوراً أنه على حق . «وجلست أفكر ، مندهشة ، فى سبب هذا الذى وقع لى . فكيف ولماذا جاز أن تقبل أذنى الممرنة خروجاً على الوزن مثل هذا ؟ وجاء الجواب بعد قليل من التأمل ، وكان جواباً بسيطاً وضحاً : أن أذنى ، على ما مر بها من تمرين ، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذا . فليس هو خطأ وقعت فيه ، وإنما هو تطوير سرت إليه وأنا غافلة . ومعنى ذلك أن (فاعل) لاتمتنع فى بحر الخبب ، لأن الأذن العربية تقبلها فيه» .

هكذا ، بكل « بساطة ووضوح » ، تجيز لنفسها خروجاً وقعت فيه ، لأن أذنها تقبله ، وما دامت أذنها تقبله فالأذن العربية تقبله ، وإذن فليس خطأ وقعت فيه ، وإنما هو « تطوير » سارت إليه وهى غافلة .

ثم يعاودها تواضع محمود ، فتسلم بأنه ليس من حقها أن تقر ما فعلت كقاعدة عروضية جديدة إلا إذا قبله الشعراء والعروضيون المحدثون ، فهى تتوجه إليهم بالرجاء أن يقروه ، وتترك لهم الرأى الأخير .

نبادر فنؤكد (للشاعرة) ، إذا جاز لنا أن نزجّ بنفسنا بين من تسميهم العروضيين المحدثين ، أننا لانعترض على مافعلت ، بل نقبله قبولا تاماً ، إنما نناقش الآن الناقدة . فإذا كانت تتوجه الآن بالرجاء إلى الشعراء والعروضيين أن يقبلوا ما فعلت ، أفلا تعتقد أنها كان ينبغى عليها أن تكون فى تعنيفها للشعراء أقل صرامة وتزمتا ، وأكبر سماحة وتساهلا ، وجميع ما ارتكبوه وما سجلته عليهم لا يبلغ هذا المدى من التغيير الجذرى لتركيب التفعيلة ؟ أين حديثها الماضى عن قيام العروض على نسب موسيقية لا يمكن الخروج عليها ؟ أين تأكيدها المكرر المعاد أن الإجازة الوحيدة التى تجوز لشعراء الشكل الجديد هى عدم التقيد بعدد محدد من التفاعيل فى البيت ، وفى جميع

ما عدا ذلك يجب أن يجرى الشعر الجديد على قوانين العروض « تمام الجريان » وأن يكون خاضعاً لها كل الخضوع ، « وأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم — الذى لا عروض لنا سواه — لهى قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن ، ولسوف ترفضها الفطرةالعربية السليمة ولو لم تعرف العروض». أنظر كيف أنها فى تلك الجملة سوت تسوية تامة بين صحة العروض وسلامة الفطرة العربية ، ولم يدخل تفكيرها أى احتمال لخروج على بعض قوانين العروض لا يكون خروجا على الفطرة العربية السليمة . أما الآن وقد رأت خروجها هى على أحد هذه القوانين — خروجاً رأينا مدى جذريته وزيادته على كل ما ارتكبه الشعراء الآخرون — فما أسرع وما أسهل ما قبلته أذنها ، وادعت لذلك أن الأذن العربية تقبله ، وأجازته لذلك كتطوير مشروع وليس خطأ ممنوعاً ، وعبرت عن أملها أن يقبله الشعراء والعروضيون .

على أنها لو وقفت هنا واكتفت بذلك الرجاء المتواضع ، واكتفت بادعائها أن هذا التغيير فى التفعيلة وان خرج على قواعد العروض لا يؤلم الأذن العربية — الأذن العربية الحديثة على الأقل ، مهما يكن من عدم استعمال القدماء له — لقبلنا عذرها وحجتها فى النهاية ، بعد أن نسمع الناقدة ما تستحقه من لوم على تشددها على الشعراء وما كالت لهم من اتهامات . فلا شك عندنا أنه تطوير تسيغه الأذن العربية الحديثة ولا تمجه .

ولكنها لا تكتفى بهذا ، بل تأبى إلا أن تحاول تبرير ما فعلت بحجة موسيقية عجيبة . وإليك ما تقول :

« والحق أن قليلا من التأمل فى التفعيلتين (فعلن) و (فاعلُ) لا بد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساوياً تاماً لأن طولها واحد . وفى وسعنا التأكد من ذلك بأسلوب العروضيين :

ف ع ل ن   ف ا ع ل

ــ ــ ه ــ   ه ــ ــ ــ

فإن بين ايدينا تفعيلتين تحتوى كل منهما على ثلاثة متحركات وساكن واحد ، وإنما الفرق بينهما فى مواضع المتحركات والساكن » . ثم ترى أن تزيد هذا إيضاحاً بكتابة التفعيلتين بترقيم النوتة الموسيقية ، ولكنها لسوء الحظ تخطىء فى وضع هذا الترقيم الوضع الصحيح ، فتضع تحت كل من التفعيلتين الترقيم الموسيقى الذى كان يجب أن تضعه تحت الأخرى ! ولكن دعنا من هذا الآن واستمع إلى تكرارها لهذه الحجة الغريبة فى باقى حديثها إذ تقول :

ومعنى ذلك أن كلتا الوحدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة . وإنما تقع الطويلة فى مطالع (فاعل) وفى آخر (فعلن) . ومن الناحية الموسيقية يستوى عدد الأجزاء فى التفعيلتين فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء . ولعلنا حريون ، فوق ذلك ، بأن نلتفت إلى أن (فعِ لن) ليست إلا مقلوب (فاعلُ) والعكس صحيح أيضاً . فلو قلنا (لنْ فعِ ، لنْ فعِ) لكانت مساوية لقولنا (فاعلُ . فاعلُ) .

لا ندرى ماذا نقول تعليقاً على هذه الحجة العجيبة من ناقدة تتبرع لقرائها بلتقينهم درساً فى الموسيقى وتضع لهم الترقيم الموسيقى للتفاعيل (ولو وضعا خاطئاً) . من قال لها إن الشىء الوحيد المطلوب فى الموسيقى هو تساوى مجموع الضربات فى الطول ، دون نظر إلى ترتيبها فيما بينها بين طويلة وقصيرة ، ودون نظر إلى القيم الموسيقية الأخرى ؟ ومن قال لها إن التفاعيل العروضية يجوز فى النظام الكمى حلول بعضها محل البعض إذا تساوت فى عدد ضرباتها القصيرة وضرباتها الطويلة فتساوت بذلك فى مجموع الطول ؟ أولا تدرك هى — كشاعرة — أن نفس حجتها هذه إذا استعملناها جاز لنا أن نحل كلا من التفعيلتين فعولن وفاعلن محل الأخرى ، لأنهما متساويتان

تماماً فى تكون كل منهما من مقطع واحد قصير ومقطعين طويلين، ومتساويتان لذلك فى مجموع الزمن الذى تستغرقه كل منهما وتفعيلة فاعلن هى مقلوب فعولن هكذا : لن فعو . كذلك يجوز لنا أن نبدل بين التفعيلتين متفاعلن ومفاعلتن ، وأن نبدل بين التفاعيل مستفعلن وفاعلاتن ، ومفاعيلن ومفعولات . وأين ننتهى إذا بدأنا نفعل هذا بجميع العروض العربى التقليدى وجميع بحوره الستة عشر بأعاريضها وأضربها المتفرعة وهى جميعها تقوم على أساس ايقاعى واحد يستقر على مبدأ واحد هو ترتيب الحروف المتحركة والحروف الساكنة ، أو قل ترتيب المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة ؟ وهذه هى « النسب » الوحيدة التى يقرها العروضيون فيه ؟ وكيف يجوز هذا التبرير من ناقدة تقول إن النسب الموسيقية فى العروض القديم لا يمكن تغييرها ؟ قد كنا نفهم منها هذا الكلام لو كانت تجيز تغيير هذه النسب من مجرد القيام على ترتيب الطول والقصر إلى النظر فى ترتيب النبر مثلا . أفهى تجيز هذا ؟ اذن نكون قد كسبنا حليفاً غير منتظر فى دعوتنا التى دعونا إليها فى فصلنا السابق !

وهذا هو المغزى الكبير الذى نخرج به من نقاشنا الطويل فى هذا الفصل، والذى سنزيد أهميته إيضاحاً فى فصلنا القادم .

الفصل الثالث

طريق التطوير

القارىء الذى صبر على نقاشنا الطويل لآراء السيدة نازك الملائكة يدرك ولا شك لماذا اهتممنا بآرائها كل هذا الاهتمام وأوليناها كل هذا النقاش . فهذه ليست ناقدة عادية ، بل هى شاعرة مبرزة من أوائل الشعراء الذين ابتكروا الشكل الجديد وأبلغوه مابلغ من الذيوع والقبول بعد أن لوقى أول ماظهر بالخصام العنيف والتوجس العميق : لذلك آراؤها فيه محتوم لها أن يكون لها قدرها وخطرها وتأثيرها . وقد رأينا مافى هذه الآراء من خطأ وشطط ومن ضيق وتزمت . فلو قدر لها أن تقبل وتشيع لأوقعت أبلغ الضرر بالشعر الجديد ، وأفسدت عليه محاولاته فى الوصول إلى مزيد من المرونة والاتساع ومن النمو والتطور ، ولسدت بذلك على شعرنا العربى أعظم باب فتح له منذ رست تقاليده الإيقاعية والشكلية وقيدها العروضيون تقييداً صارماً .

ولا بد أن الكثيرين من قرائنا سألوا : لماذا فعلت نازك الملائكة كل هذا ؟ لماذا وقعت فى كل هذا الضيق والتعسف ، واندفعت إلى كل هذا الظلم والتحامل والتسرع إلى الاتهام ، وهى من أوائل من طرقوا هذا الباب الجديد ودخلوا منه إلى ماينفتح وراءه ، من واد ممتد الأبعاد متسع الجوانب لانهائى الاحتمالات . ولكن السبب قد اتضح بعد نقاشنا المسهب ، وهو أن نازك الملائكة الشاعرة بعد أن ولجت هذا الباب مشت فى الوادى الجديد خطوة ، ثم وقفت ، بينما استمر غيرها فى السير بعدها خطوات .

ولسنا نطالبها بأن تفعل أكثر مما فعلت ، لايكلف الله نفساً إلا وسعها ،

بل نشكر لها خطوتها التى خطت ، ونسجل لها ديناً كبيراً وفضلا جليلا .
لكن نأخذ عليها محاولتها كناقدة أن تقيد الشعراء الآخرين فى خطاهم التى زادت على خطوتها الأولى جرأة . ونحن لانتهمها من قريب أو بعيد بأنها مدفوعة بدافع الحسد ، معاذ الله أن نرميها بهذا ، فإننا لواثقون أنها مخلصة فى آرائها التى عرضت ، يدفعها خوف صادق على مصير الشعر العربى من هذه الخطوات الجريئة التى تبدو لها متهورة محققة الزلل والضلال . ولكن الحقيقة تبقى : وهى أنها فى آرائها كناقدة متكيفة بمذهبها كشاعرة ، وأنها تحد إمكانيات الشعر الجديد بما اتيح لها هى من إمكانيات .

من هذا تتجلى لنا حقيقة كبيرة الأهمية . أن الشاعر ، لمجرد أنه شاعر ، ربما لا يكون خير ناقد للشعر . حقاً إن كونه شاعراً يعطيه بعض الميزات الخاصة ، لكنه فى الوقت نفسه يحده بحدود معينة ربما تفسد عليه نقده وتحجزه عما يجب من العدل والحياد ، دعك مما ينبغى من العطف والتفاهم . فإن أردنا أن نتبين طبيعة هذه الحدود فلسنا نجد خيراً من أن نترجم هنا ما قاله ت . س . اليوت فى هذه المسألة الهامة . فهذا الشاعر العظيم ، الذى كان إلى جانب شاعريته الأصيلة ناقداً كبيراً ، رأى تلقف الناس لآرائه النقدية ، فخشى أن تكون لها عندهم منزلة أكبر مما تستحق فى حد ذاتها لمجرد أنه زعيم الشعر الإنجليزى الحديث . فدعته أمانته الرائعة إلى أن يصدر مقالته عن موسيقى الشعر (التى بدأنا كتابنا بتلخيصها) بهذا التحذير النزيه :

« إن الشاعر ، حين يتحدث أو يكتب عن الشعر ، تكون له مؤهلات خاصة وحدود خاصة . ونحن إذا حسبنا حساب الحدود كنا أفضل تقديراً للمؤهلات . وهذا تحذير أتقدم به إلى الشعراء أنفسهم كما أتقدم به إلى القراء الذين يقرأون ما يكتبه الشعراء عن الشعر . أما أنا فلا أستطيع

أن أعيد قراءة كتاباتى النثرية دون أن أشعر بالحرج الشديد ، لذلك أتهرب من هذه القراءة .(١)

« إن الاهتمام الذى تفوز به الكتابات النقدية التى يكتبها الشعراء يعود جانب كبير منه إلى أن الشاعر فى صميمه — وإن لم يكن هذا هو غرضه الظاهر — يحاول دائماً أن يدافع عن نوع الشعر الذى ينظمه ، أو أن يحدد النوع الذى يريد أن ينظمه . وخاصة حين يكون فى عنفوان شبابه ويكون منهمكا انهماكا عملياً فى الجهاد من أجل نوع الشعر الذى يمارسه . . . هو فى الحقيقة ليس قاضياً ، بل هو محام . بل إن معرفته نفسه يغلب عليها أن تكون جزئية متحيزة ، لأن دراساته تكون قد قادته إلى التركيز على أدباء معينين واهمال أدباء آخرين . وحين يضع نظريات تفسر عملية الإبداع الشعرى يغلب أن يكون فى الحقيقة متناولا لنوع واحد من التجربة يحاول أن يتخذ منه أحكاماً عامة . فإذا غامر بالحديث عن الجماليات فأغلب الظن أن تكون مقدرته عليها أقل من مقدرة الفيلسوف لا أكبر . وربما يكون خير مايعمله هو أن يقصر نفسه على إمداد الفيلسوف بمعلومات عما يجده داخل نفسه حين يستبطنها (أى تاركا للفيلسوف أن يدرسها ويستنبط منها الأحكام). والخلاصة أن ما يكتبه عن الشعر يجب أن يقوّم من حيث علاقته بالشعر الذى ينظمه . ويجب أن نعود إلى العالم (المتخصص فى علوم الأدب) للتحقق من الحقائق وإلى الناقد الأكثر حياداً للحصول على حكم غير مغرض » .

هذا ما قاله ذلك الشاعر العبقرى والناقد الحصيف ، وكل ما نود أن نضيف إلى كلامه هو أنه لم يقله لمجرد التظاهر بالأمانة والنزاهة ، فإن المعروف عنه أنه كثيرا ما رجع عن آراء له فى النقد وأقر بخطأها وأعلن عدوله عنها

---

(١) يعترف اليوت هنا بما وقع فيه من أخطاء فى مقالاته النقدية .

وأنه كناقد بذل جهده فى أن يفحص عيوب شعره ويسجلها ، فكان من أقسى الشعراء على أنفسهم وأكثرهم حذفاً لما نظموا واستبقاء للقليل من الكثير الذى تدفق عليهم . فياليته يكون فيه أسوة حسنة لعدد من شعرائنا النقاد ونقادنا الشعراء . . .

لكننا نريد الآن أن نعود إلى المغزى الكبير الذى استخلصناه من نقاشنا للناقدة نازك الملائكة ، والذى نراه يؤيد ما ادعيناه فى الفصل الأول من هذا الباب . وهذا المغزى لم نصل اليه إلا فى ختام ذلك النقاش الطويل حين عرضنا لمحاولة الناقدة أن تبرر مافعلته الشاعرة من خروج على التفعيلة التقليدية لبحر الخبب ، وهو خروج رأينا مدى جذريته ، ورأينا مدى دهشة الشاعرة حين نبهت اليه ، وعجبها أن تنساق إليه برغم أذنها الحساسة الممرنة . أما محاولة الناقدة أن تعلله وتبرره فقد منيت بالإخفاق التام ، فالشعراء حين يصحون من نشوة الهامهم الشعرى لا يفهمون دائماً حقيقة ما حدث لهم وسبب ما انساقوا إليه بمحض فطرتهم الشعرية ، وربما نكون نحن الدارسين لشعرهم أقدر على هذا الفهم وأقرب إلى صحة التعليل .

فإذا كانت نازك الملائكة قد أخطأت فى محاولة تبريرها لما انساقت إليه بتساوى الزمن الذى تستغرقه كل من التفعيلتين « فعلن » و « فاعلُ » وبأن إحداهما مقلوب الأخرى ، وإذا كنا برغم اخفاقها هذا نقبل مافعلت قبولا تاماً ولا تنكره آذاننا الحديثة ، فما السبب إذن ؟

السبب الذى ننتهى إليه بعد اجادة الاستماع والتفكير يكمن فى حقيقة « النبر » الذى شرحناه فى فصلنا الأول من هذا الباب . فبرغم أن الأساس الإيقاعى الذى يقوم عليه الشكل القديم هو كما سلمنا أساس كمى يعتمد على عدد الحروف وترتيبها بين متحركة وساكنة ، أو قل على عدد المقاطع وترتيبها بين قصيرة وطويلة ، وبرغم أن هذا الأساس هو كل ما التفت اليه

العروضيون واهتموا بتقييده وتسجيله ، فإن هذا كله لا يعنى أبداً أن الشعر العربى لا يدخله بعض التأثير من نظام النبر بين مقاطع الكلمات .

فما دامت اللغة العربية كما دللنا تعرف نظاما لنبر المقاطع ، كان من المستحيل أن يخلو شعرها ، مهما يكن أساسه الكمى ، من أثر لهذا النظام . لأن قراء الشعر حين يقرأونه سيدخلون على كلماته نظام النبر الذى يطبقونه على لغة كلامهم وعلى قراءتهم للنثر .

وهكذا تتكون موسيقى الشعر من شيئين : الإيقاع العروضى العام من جانب ، والإيقاع الداخلى للكلمات كوحدات لغوية ، مضافا إليه مالها من نغم . فموسيقى الشعر تصدر عما بين هذين الجانبين من تنوع وتوحد .

اللهم إلا فى حالة واحدة : إذا قرأوا الشعر بالطريقة العروضية المصطنعة التى تهتم بتقطيعه إلى تفاعيله العروضية تقطيعاً بارزاً ، وهى قراءة ماأن تسمعها حتى يتجلى لك مدى بعدها عن النطق الطبيعى للغة .

لكن هذه القراءة لا يتبعها إلا مدرسو علم العروض أمام تلامذتهم ، وبعض الشيوخ الأجلاء الذين يجدون متعة فى هذه القراءة الرتيبة التعويذية التى تلغى جميع نبرات الكلام الحى وتحيل الشعر إلى نوع من التمتمة بالتعاويذ الرتيبة المخدرة للأعصاب .

ربما تقول إن الشعر كان قديماً ينشد ولا يقرأ ، وإن الإنشاد فيما يبدو لنا من أقوال القدماء كان نوعاً من تطريب الصوت يختلف عن القراءة العادية أو الحديث الطبيعى . وهذا صحيح ، إلا أننا لا نعرف الطريقة المضبوطة التى كانوا ينشدون بها الشعر ، أكانت تحتفظ بنظام النبر كما نرى كثيراً من الأغانى نفسها تفعل ، أم كانت تزيله كلية وتحول النطق بالشعر إلى «مونوتون» . فإن كانت هذه الثانية فربما يشرح لنا هذا سبب اقتصار الشعر العربى فى أساسه على الإيقاع الكمى كل هذه القرون الطويلة دون أن يفكر الشعراء

عامدين فى إدخال تعديل نبرى على أساسه الكمى . ومهما يكن من الأمر فإن الثابت أننا فى عصرنا الحديث نقرأ الشعر قراءة تدخل على كلماته نظام النبر الذى نطبقه على كلامنا وقراءتنا للنثر ، فيما عدا القراءة العروضية التى أشرنا إليها .

وهذا من أهم العوامل التى دفعت شعراءنا الجدد إلى تنويعهم الإيقاعى الذى نراهم يتعمدونه فى شعرهم . سواء أكانوا هم مدركين لهذا العامل إدراكا واعياً أم كان هذا العامل يقودهم من حيث لا يشعرون . كما أنه من أهم الأسباب فى اكثارهم من الزحاف وجمعهم بين مختلف تشكيلات الأضرب وتجزءتهم للتفعيلة إلى جزئين يختمون بأحدهما بيتاً وبدأوا بالآخر بيتاً تالياً . فبيت صلاح عبد الصبور الذى عابته نازك الملائكة :

وحين يقبل المساء ، يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب

يكون حقاً مملا إذا قرأته القراءة العروضية المونوتونية ، ولكن يزول رتوبه زوالا تاماً إذا قرأته القراءة الطبيعية موقعاً النبر فى مواضعه اللغوية من الكلمات ، ووقفت فى خلاله الوقفتين الخفيفتين اللتين يرشدك الشاعر إليهما بترقيمه (أو الوقفة الواحدة الطويلة التى يشير اليها فى طباعة الديوان) . حينئذ لا يزول الرتوب فحسب ، بل يكتسب البيت موسيقية دقيقة حية كبيرة التأثير على ذى الذوق الأدبى الناضج . اقرأ هذا البيت بضع مرات بتلك القراءة الطبيعية التى شرحناها (ونذكر فى هذه المناسبة أن هذه هى القراءة الوحيدة التى يجيزها الإنجليز فى قراءة شعرهم ، وهذا الشاعر مثل كثيرين غيره من شعرائنا الجدد متأثر بهذا الشعر الأجنبى مقتف لخطاه) ، واستمع إلى التموجات الغنية فى إيقاعه النبرى وإلى ارتفاع الصوت عند مواضع النبر الرئيسية فى الجمل ، ثم انخفاضه بعد أن يتعداها . حقاً إن هذا النظام النبرى لم يدفع الشاعر بعد إلى ادخال تعديل إيقاعى جذرى فى طبيعة التفعيلة ، ولكنه دفعه إلى إكثار من الزحاف حتى أدخله على جميع تفاعيل البيت .

والشاعر إنما يكثر من هذا الزحاف بل يدخله على كل تفعيلة من تفاعيله الست لاعتماده على أن القارىء سيضغط صوته عند مواضع النبر ، وبهذا الزحاف والنبر معاً يؤدى الشاعر ما يريد من تصوير إيقاعى وتنغيمى لتتابع الدفعات التى يبرك فيها الظلام على الأرض ويقفر الطريق من المارة وينزل عبء جديد من الهموم على صـــدر الغريب ، كما شرحنا حين حللنا هذا البيت المطرب .

وإذا عدت الآن على هذا الضوء إلى أبيات خليل الخورى الفائقة رأيت مرة أخرى كيف تحول إيقاعه من إيقاع بحر الكامل إلى إيقاع نبرى قريب من التروكى فى بيتيه :

عصف الريح روح البحر
لولا الريح جف البحر ، آه

وإذا عدت إلى غيرهما من الشعر الجديد الذى استشهدت به الناقدة فى تعدادها لما سمته أخطاءهم العروضية وركاكتهم الإيقاعية ، تجلت لك أمثلة أخرى على ما زعمناه من أثر النبر فى تنويع الأنماط الإيقاعية فى الشعر الجديد . على أن كل تجديداتهم الإيقاعية التى ذكرتها الناقدة وآخذتهم عليها لم تدخل على أساس التفعيلة من التعديل الجذرى ما أدخلته الشاعرة نفسها حين حولت فعلن إلى فاعلُ ، برغم كل حملتها عليهم . وهذا ما نريد الآن أن ننعم النظر فيه والاستماع إليه .

حين نحسن هذا الاستماع والتفكير تتجلى لنا حقيقة هامة : أن بحر الخبب أو المتدارك أشد البحور الستة عشر ارتباطاً بنظام النبر وتأثراً به . ولعل هذا هو السبب الذى جعل العرب القدماء يتحاشونه حين أسسوا النظام السائد لإيقاعهم الشعرى على الأساس الكمى ، حتى فات الخليل أن يحصيه بين البحور الخمسة عشر التى قيدها إلى أن استدركه عليه الأخفش .

بل نحن إذا قرأنا عدداً من الأبيات المنظومة على هذا البحر وانتبهنا إلى تغيير نبرتنا بين البيت والبيت ، وأحياناً بين الشطر والشطر ، اتضح لنا أن هذا البحر الذى هو بحر واحد بحسب النظام الكمى ، ينقسم إلى قسمين عظيمين يكاد كل منهما يكون بحراً مستقلا إذا استمعنا إلى النظام النبرى الغالب فيه ، ويقتربان فى تنوعهما من البحر الإنجليزى الداكتيل الذى تتكون تفعيلته من ٣ مقاطع ويقع النبر فيه على المقطع الأول منها ، وبحر الأنابيست الذى تتكون تفعيلته من ٣ مقاطع ويقع فيه النبر على المقطع الثالث منها . فنى أحد القسمين من بحر الخبب يقع النبر فى الغالب على المقطع الأول من التفعيلة . وهو « ف » من فعلن و « فا » من فاعلُ ، فيقارب بحر الداكتيل ، وفى النوع الآخر يقع النبر الغالب على المقطع الأوسط أو الأخير فيقارب بحر الأنابيست . فإذا تذكرنا أن هذين البحرين يجوز بل يستحسن فيهما تبادل التفعيلتين منعاً للرتوب والآلية فى الإيقاع ، شأنهما فى ذلك شأن البحور الأخرى ، رأينا نظير هذا التبادل يحدث أحياناً فى بعض تفاعيل القسمين اللذين ذكرناهما من بحر الخبب .

وهذا هو السبب الحقيقى فيما يتصف به هذا البحر من الخفة العظيمة والتراقص المطرب ، لا مجرد توالى حركاته الثلاث فى كل تفعيلة ، بل ما يحدث فى النطق به إذا قرأناه قراءة طبيعية من تنوع مواضع النبر بين البيت والبيت ، بل بين الشطر والشطر ، وأحياناً بين التفاعيل الأربع فى الشطر الواحد .

انظر فى هذا البيت من دالية الحصرى واجتهد فى أن تقرأه بالقراءة الطبيعية واضعاً النبر فى مواضعه اللغوية الصحيحة ، متجنباً طريقة التقطيع العروضى وطريقة الإنشاد الصوفى المونوتونى :

ينضو من مقلته سيفاً وكأن نعاساً يغمده

نجد أن الشطر الأول يقع النبر فيه على المقطع الأول من كل تفعيلة :

ينضو من مقـ ل ت هي سي فن
فعْ لن فعْ لن فـ ع لن فعْ لن

فإذا جئت إلى الشطر الثانى وجدت نبرة صوتك تختلف تماما هكذا :

و ك أن ن ن عا سن يغ م د هو

فى كل من التفعيلتين الأولى والثانية يقع النبر الطبيعى على المقطع الأخير ، وفى التفعيلة الثالثة لا يوجد أى نبر (ومثل هذا الانزلاق يعرفه المطلع على الشعر الإنجليزى ، وله مصطلح خاص[1] ، كما أن لنظيره فى علم الموسيقى مصطلحاً خاصاً[2]) فإذا جئنا إلى التفعيلة الرابعة والأخيرة وجدنا النبر الطبيعى يقع على مقطعها الأول فينتهى الانزلاق .

ثم عد الآن إلى مجموعة من أبيات الخبب وتتبع فيها تنقل النبر بين شطر وشطر ومن تفعيلة إلى تفعيلة ، وتأمل كيف يطغى هذا النبر على الأساس الكمى للإيقاع العروضى حتى يكاد ينسينا اياه ، بل هو أحياناً ينسينا اياه فى انسحارنا بغنى التنويع فى الإيقاع النبرى المتقلب المهتز ، واقترابه بموسيقى الشعر إلى موسيقى الكلام الحى[3] . ارجع مثلا إلى قصيدة نازك الملائكة « لعنة الزمن » وانظر كيف تنقسم أبياتها القصيرة إلى قسمين عظيمين مختلفى النمط الموسيقى . أحدهما يقع فيه النبر الغالب على المقطع الأول من التفعيلة فيقترب من بحر الداكتيل ، مثل الأبيات التالية :

---

(١) التفعيلة البيرية pyrrhic foot وتتكون من مقطعين كلاهما غير منبور .

(٢) Syncopation احداث انزلاق على النغمة الأخيرة من « بار » فتتحد مع النغمة الأولى من البار التالى قلب إيقاع النغمة أو النبرة بالبدء بضربة غير مضغوطة والاستمرار إلى النغمة المضغوطة التالية . وهى وسيلة فى تغيير النسب الموسيقية تكثر فى الموسيقى الحديثة ولكن سبق بيتهوفن إلى إدخالها .

(٣) يزداد ما نعنيه اتضاحا إذا عاد القارىء إلى الفصل الأول من هذا الباب فقرأ شرحنا لبعض الفروق بين الإيقاع الكمى والإيقاع النبرى .

كان المغرب لون ذبيح

كنا نتبع نعش الضـــوء

كنا نرقب كأس الأفق

ترضع من أوشال الشفق

والقسم الآخر يقع فيه النبر الغالب على المقطع الثانى أو الثالث ، فيقترب من بحر الأنابيست ، مثل هذه الأبيات :

والنهر ظنون ســـوداء

والريح مراوح جرداء

ومضت تبكيها فى إشفاق

لم نقطع صمت الظلماء

مع ملاحظة ظاهرة الانزلاق التى شرحناها فى بعض التفاعيل . أما الأبيات الطويلة من هذه القصيدة فستجد فيها تنويعاً غنياً فى إيقاع النبر ، أحياناً يقسم البيت منها إلى قسمين مختلفى النمط الموسيقى ، وأحياناً أخرى يكثر هذا التنوع حتى يستحيل عليك النطق بالبيت بأى تقطيع إيقاعى ، فتضطر إلى أن تقرأه قراءة طبيعية تهمل تتبع الإيقاع إهمالا تاماً ، وتكتفى بالشعور الغامض بأن فى البيت موسيقى ما ، وبهذا تقترب من القراءة بالنطق الطبيعى الحى ، وإلا كانت قراءتك مفتعلة جداً وسرعان ما تمجها أذنك ويعصيها لسانك ، وإليك بعض هذه الأبيات الطويلة :

والأشباح الغامضة اللون تجوس الظلمة فى الآفاق

كانت خطوات الظلمة ترطم جو الشاطىء فى استغراق

فى وجهينا الوقرين خشوع المغرب والأبد الخلاق

كنا قـــد كفنا المـاضى ودفنا اللهفة والأشواق

فهذا هو السبب الذى يسهل على الشاعرة الانتقال من فعلن إلى فاعلُ ،

ويسهل علينا قبول هذا الانتقال . فإن الإيقاع الكمى القائم على ترتيب الحروف المتحركة والساكنة لم تعد له أهمية كبيرة ، بل صارت الأهمية الكبرى الآن لتتابع إيقاع النبر وتخالفه . وهكذا اقترب هذا البحر العربى من إيقاع الشعر الإنجليزى ، واقترب من الكلام الطبيعى المنبور ، وبدأ يخرج على الأساس الكمى التقليدى ، وإن يكن لا يزال مقيداً بحد أدنى من التوزيع الكمى بطبيعة الحال . ولعلك لاحظت أيضاً أن الشاعرة تحول فعلن إلى فاعلُ حين يأتى بيتها على بحر الداكتيل أكثر مما تفعل حين يأتى البيت على بحر الأنابيست . والسبب واضح ، وهو أن إيقاع النبر على المقطع الأول يجعلها أكبر حرية فى الانزلاق على ما بعده وتحويل المقطع الأخير الطويل إلى مقطعين قصيرين .

عد أيضاً إلى الأبيات الجميلة القوية التأثير التى تعطيها نازك الملائكة فى صفحة ٢٢ من أول قصيدة نظمتها على الشكل الجديد ، فى وباء الكولرا الذى أصاب مصر فى سنة ١٩٤٧ ، واقرأ هذه الأبيات لترى مصداق ما قلنا من طغيان النظام النبرى على النظام الكمى فى بحر الخبب . وتأمل كيف يستحيل عليك أو يصعب صعوبة كبيرة أن تقطعها بالتقطيع العروضى التقليدى وكيف تضطر حين تقرأها إلى أن تتبع توزيع النبر على المقاطع . فإن لم تفعل وأصررت على التقطيع العروضى كانت قراءتك متكلفة جداً ووجدتها أذنك ثقيلة عسيرة ونفرت منها . فأنت تبدأ قراءة البيت الأول :

طلع الفجـــــر

بوضع النبر على المقطع الأول فى كل من التفعيلتين ، أى على الطاء المتحركة وعلى الفاء المتحركة ، وهذان هما موضعا النبر الطبيعى . فإذا جئت إلى البيت الثانى :

أصـــغ إلى وقع خطى الماشين

فستبدأ بأن تضع النبر على المقطع الأول من التفعيلة الأولى أيضاً ، وهذا أيضاً هو موضع النبر الطبيعى ، ولكن بعد ذلك مباشرة يتعذر عليك أن تظل متبعاً لهذا النمط وأن تضع النبر على المقطع الأول من التفعيلة الثانية . فإن أصررت على هذا النمط ووضعت النبر على المقطع الأول فى التفاعيل الثانية والثالثة والرابعة فسرعان ما تسمع تكلف هذه القراءة وثقلها وعدم طبيعيتها ، لذلك تجد أنك تعود فتوقع النبر على المقطع الأخير من التفعيلة الثانية ، ولكى تفعل ذلك ستنزلق على كلمة « إلى » . ثم ستجد أنك توقع النبر على المقطع الأوسط من التفعيلة الثالثة ، والأخير من التفعيلة الرابعة . وبهذا تشعر بالارتياح وتقبل أذنك قراءتك ، فتكون قد بدأت فى التخلص من ضربة التفعيلة العروضية . ويكتسب صوتك نبرة حية قريبة من لغة الكلام جيدة التصوير لتنقل خطى الأرجل الذى يصفه البيت . كذلك فى البيت الثالث :

فى صمت الفجر ، أصخ ، أنظر ركب الباكين

يتنقل النبر بين التفاعيل ، فهو على المقطع الأخير فى التفعيلتين الأولى والثانية وعلى المقطع الأوسط فى التفعيلة الثالثة ، وهذا يمهد لنقله خطوة أخرى إلى المقطع الأول فى التفعيلتين الرابعة والخامسة ، ثم يعود إلى المقطع الأخير فى التفعيلة الأخيرة من البيت . وهذا التنقل يجعل البيت بالغ الحيوية والعنف فى التأثير ومطابقة نبرات الكلام الحى ، ويجعله ينجح حقاً فى جلب انتباهك إلى ما يريد من إصاخة السمع وإرهاف النظر . فإذا جئت إلى البيتين الرابع والخامس فالنبر حيث وضعنا خطاً :

عشرة أموا ت ، عشرونا

لا تحـ ص ، أصخ للبا كينا

ومنه ترى أن التفعيلة الثالثة فى كل من هذين البيتين خالية من النبر ، فهى من نوع التفعيلة البيرية ، يحدث فيها انزلاق يوصلنا إلى النبر على المقطع الأول فى التفعيلة الرابعة .

وهذا هو البيت السادس ، فتأمل جمال التنويع الإيقاعى الذى يحدثه نقل النبر إلى المقطع الأخير فى التفعيلة الأخيرة ، وكيف يزيد هذا النقل مسكنة هذا الطفل تأكيداً وتأثيراً وابتعاثاً للحسرة :

اسمع صوت الط طفل الـ مسكين

فإذا جئت إلى البيت السابع وجدت النبر على المقطع الأول فى جميع التفاعيل الأربع :

موتى موتى ضاع الـ عدد

وهذا التوزيع المنتظم فيه يعطيه فجأة قيمة مضاعفة وينبهنا إلى أنه يحمل الحقيقة الأساسية التى ألهمت الأبيات كلها . فكأن هذا البيت هو واسطة العقد التى تنتظم حولها الأبيات الستة الماضية والأبيات الستة التالية . أو كأنه « الكورس » الذى يبلغ فيه النواح أعلاه . أما البيت الثامن فيبدأ فى تفعيلتيه الأولى والثانية بنفس النمط أى بوضع النبر على المقطع الأول من كل منهما ، لكنه يختلف بعد ذلك كما ترى :

موتى موتى لم يبـ ق غد

وإليك باقى الأبيات ، فتتبع مواضع النبر فيها ، ولاحظ بنوع خاص خلو التفعيلة الرابعة من البيت التاسع من النبر . ووجود النبر على كل من المقطعين فى التفعيلة الأخيرة من البيت العاشر وكيف يسبب هـــذا النبر المزدوج فى تفعيلة واحدة تأكيد معنى النفى الذى تؤديه التفعيلة . وكيف يتحول البيت الثانى عشر بانتظام نبره إلى كورس جديد :

٩ – فى كل مكان جسد يندبه محزون

١٠ – لا لحظة إخلاد لا صمت

١١ – هذا ما فعلت كف الموت

١٢ – الموت الموت الموتْ

١٣ – تشكو البشرية ما يرتكب الموت

فى هذه الأبيات ستجد ولا شك أنك قد انصرفت كلية عن التقطيع العروضى ولم تعد تهتم به بحيث لم يعد لتفعيلة « فعلن » أو « فاعلُ » أية كينونة، بل تقطع الأبيات إلى تفاعيل جديدة بحسب موقع النبر فيها . وبعض هذه التفاعيل الجديدة يبلغ من خروجها على النظام الكمى أنها تزيد مقطعاً أو تنقص مقطعاً دون أن يزعجنا هذا . فالبيت الحادى عشر مثلا لا ينقطع بهذا التقطيع العروضى التقليدى :

هـــذا ما فعـ لت كف ف الموت

بل ينقطع بهذا التقطع النبرى فتصير التفعيلة الثانية ذات أربعة مقاطع والتفعيلة الرابعة ذات مقطع واحد فقط زائد الطول :

هـــذا ما فعلت كفف الـ موت

وأكثر من هذا أن البيت التاسع لا يظل ست تفاعيل كما لو قطعناه بالتقطيع الكمى :

فى كل ل مكا ن جسـ ـدن ينـ دبهو محزون

بل يصير خمس تفاعيل فقط بالتقطيع النبرى ، إذ تصير تفعيلته الأولى مكونة من أربعة مقاطع وكذلك تتكون تفعيلته الرابعة من أربعة مقاطع :

فى كل مـ ـكان جسدن يندبهو محزون

ولعلك لاحظت أن هـذه الأبيات قد جمعت بين تشكيلات مختلفة للأضرب (وهذا مثال آخر ننبه إليه الناقدة لعلها تخفف من اشتدادها على الشعراء الآخرين فى جمعهم بين مختلف التشكيلات فى القصيدة الواحدة) فالأبيات الأول والرابع والخامس والسابع والثامن أضربها صحيحة ، والأبيات الثانى والثالث والسادس والتاسع أضربها مذيلة (أى مضاف إلى كل منها حرف ساكن) . وهذا التذييل لا يجيزه العروضيون القدماء إلا فى الخبب المجزوء (أى الذى يتكون شطره من ثلاث تفاعيل فقط لا من أربع) ، فهذا خروج آخر من الشاعرة على قواعد العروض التقليدية . ولكن تأمل الآن فى خروج ثالث أهم من الماضيين ، وهو أن هذه الشاعرة المجددة تأتى فى قافية البيت العاشر بمقطع زائد الطول[1] يتوالى فى آخره حرفان ساكنان ليس أولهما حرف مد (أو حرف لين طويل كما يسميه اللغويون المعاصرون) وذلك فى : صمت . والنوع الوحيد من المقطع الزائد الطول الذى يستعمله الشعر العربى هو الذى يكون حرفه الساكن الأخير تاليا لحرف مد ، كما فى القافية التى تستعملها الشاعرة فى أضربها المذيلة (شين . كين . كين . زون) ، أو تاليا لواو أو ياء تستعمل حرفا ساكناً ، كما فى قافيتها فى الأبيات الثلاثة الأخيرة (موت) .

ولكن نعود إلى مسألتنا الأساسية ، وهى تحول هذه الأبيات من نظام طول المقاطع وقصرها إلى نظام النبر ، وكيف يسهل هذا على الشاعرة الخروج على التفعيلة التقليدية فعلن إلى التفعيلة الجديدة فاعلُ ، ويسهل علينا معاشر القراء قبول خروجها هذا . وقد اتضح الآن ماذا دفع الشاعرة إلى هذا الخروج فى قصيدتها الأولى من الشكل الجديد . ألا وهو فورة انفعالها وصدق عاطفتها المهتزة حين حدث ذلك الوباء الفظيع فى بلد عربى شقيق تحبه حباً جماً . فردها عنف انفعالها عن الوزن التقليدى بإيقاعه الكمى ودفعها إلى التماس

(١) انظر شرحنا لأنواع المقاطع بحسب كمها فى صفحة .

النبرات الحية النابضة فى لغة الكلام والاستجابة القوية لها ، يخفق مع هذه النبرات قلبها وتتموج عاطفتها ويهتز صوتها[١] وهكذا أنت بكل تلك المخالفات التى ذكرناها لقواعد العروض التقليدى ، وهكذا تحول إيقاعها من النظام التقليدى إلى النظام النبرى أو ما يقاربه كثيراً . وهكذا استكشفت نازك الملائكة الشكل الجديد الذى لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل فى كل بيت . . .

كذلك يتضح لنا لماذا يرتبط بحر الخبب أكثر من غيره من البحور القديمة بالإيقاع النبرى ، وذلك لكون تفعيلته « فعلن » أقصر التفاعيل التقليدية زمناً . فهى تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل ، وليس بين التفاعيل الأخرى ما يبلغ هذا القصر الزمنى . فإذا دخلها الإضمار (تسكين الحرف الثانى وهو العين) تكونت من مقطعين كلاهما طويل ، فلم يعد فيها مجال يكفى لإقامة الإيقاع على أساس طول المقاطع وقصرها ، واضطرت إلى اللجوء إلى توزيع النبر لتحقيق إيقاع شعرى . فليس هنا إيقاع يمكن أن يتحقق فى مقاطع متتالية كلها طويل : تن تن تن تن تن تن الخ . . . إلا إذا ضغطت على بعضها وأخليت بعضها من الضغط . فإذا فعلت هذا فقد تخلصت من الإيقاع الكمى فسهل عليك أن تحول المقاطع الزوجية من مقطع واحد طويل إلى مقطعين قصيرين : ان إلى علُ . وهذا لا يمكن حدوثه فى نظام كمى خالص ، أما الذى يمكن حدوثه فى نظام كمى فهو أحد شيئين ، إما العكس وهو أن تحول مقطعين قصيرين إلى مقطع واحد طويل بإلغاء الحركة فى

(١) تقول نازك الملائكة « ص ٢١ » إنها حاولت التعبير عن وقع أرجل الخيل التى تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء فى مصر . وهذا قد يكون الأساس ولكنه ليس كل شىء فى الإيقاع البديع لهذه الأبيات الفنية . وهذا الأساس نفسه لا يمكن تحقيقه فى نطاق النظام الإيقاعى الكمى الخالص ، بل يحتاج إلى إيقاع الضغط فى نظام نبرى ، كما تدرك إذا تذكرت الآن الصوت الصادر من وقع حوافر الخيل فى خببها . ومن هنا تزداد فهما لماذا سماه القدماء بحر الخبب .

ثانيهما : فعِ إلى فعْ . أو أن نحول مقطعا طويلا إلى مقطع قصير واحد (لا مقطعين) بتحويل حركته من طويلة إلى قصيرة ، معتمداً على أن القارىء سيتريث عليها تريثاً خفيفاً : فا إلى فَ . (أضف إلى ذلك بالطبع ما يمكن فعله فى الضرب من حذف المقطع الأخير أو تقصيره أو تطويله) .

على أن هذا الإيقاع النبرى ، وإن يكن أقوى تأثيره فى بحر الخبب ، لا تخلو منه بحور أخرى ، وخاصة بحر الرجز حين يستعمله شعراؤنا الجدد ويكثرون فيه من الزحاف . فهو أيضا يقترب من الإيقاع النبرى المعروف فى الشعر الانجليزى . ويتنوع بين البحرين التروكى (حيث النبر على المقطع الأول) واليامبيكى (حيث النبر على المقطع الثانى) مع ملاحظة أن تفعيلة الرجز المخبونة (مفاعلن) تساوى حينئذ تفعيلتين انجليزيتين . وربما يكون هذا من الأسباب فى إكثار شعرائنا الجدد من استعماله .

والحقيقة البالغة الأهمية التى تتجلى لنا من هذا كله ، والتى لا أظننا فى حاجة إلى الإلحاح فيها بعد كل ما تقدم ، هى أن شعرنا الجديد ، وإن يكن لا يزال مرتبطا بالأساس الكمى التقليدى ، قد خطا خطوة لاشك فى طبيعتها نحو إدخال النظام النبرى فى إيقاعه . فإذا كانت شاعرته الأولى قد وقفت وأبت أن تستمر فى طريق التطوير لهذا الشكل الجديد ، ودعت إلى أن يقتصر اختلافه عن الشكل القديم على عدم تقيده بعدد محدد من التفاعيل فى البيت ، وطالبت الشعراء بأن يلتزموا فيما عدا هذا بجميع قواعد العروض التقليدى ، فهى نفسها لم تدرك مدى الخروج الذى خرجته على العروض التقليدى ، والباب الذى فتحته للشعر العربى ، حين نظمت قصيدتها الأولى على الشكل الجديد . ونحن كما قلنا نقبل ما فعلت شاكرين ، ولا نطالبها بأزيد منه ، ولكن لشعرائنا الحق فى أن يرفضوا نصيحتها ألا يزيدوا عليه،

ولنا الحق — شعراء ونقاداً — فى أن نمضى قدما فى استكشاف الوادى الجديد الذى قادتنا إليه ، وإن تخلفت هى ووقفت تنادى بالويل والثبور ، ونحن نفهم تمام الفهم ما حدث لها من تخلف ولا نؤاخذها عليه ، لأن صفحات التاريخ تنبئنا أن ما حدث لها قد حدث للكثيرين غيرها من رواد الحركات التجديدية ، سياسية واجتماعية وفكرية ، حين أطلقوا من من عقالها قوى أقوى بكثير مما قدروا ، وعبثا حاولوا أن يقفوا عجلة التجديد التى دفعوها دفعتها الأولى .

إننا نأمل أن تمضى هذه العجلة فى حركتها حتى تستنفد طاقتها، وسيحدث ذلك حين يستهلك الشكل الجديد كل إمكانياته ، ويستوفى جميع مقدراته ، وحينئذ يبدأ فى الخمول والتكرار ، فلا يكون معنى هذا أن الوقت قد حان للارتداد عنه إلى الشكل القديم ، بل يكون معناه أن الوقت قد حان للتقدم منه إلى شكل أكثر جدة ومسايرة للأحوال التى ستنشأ ، وهكذا تمضى الأمم ما دامت محتفظة بحيويتها ، إلى الامام ، فإن وقفت فأنذرها بخطر الانحلال ، وإن انتكست فقل عليها العفاء .

هذه نظرتنا اذن إلى الشكل الجديد ، وهذا ما نرجو له ونأمل منه . ولا أدل على اختلاف نظرتنا اليه عن نظرة السيدة نازك الملائكة ، من أن تقارن كلامنا هذا بنبوءتها التى تدونها فى صفحة ٣٤ من كتابها ، حيث تتنبأ بأن حركة « الشعر الحر » ستصل إلى نقطة الجزر فى السنين القادمة ، ويرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية (وقد طبع كتابها سنة ١٩٦٢) . وهى بالطبع تعنى بارتدادهم عنها ارتدادهم إلى استعمال الشكل القديم — فليس هناك ما يرتدون اليه غيره . ثم تضيف أن ذلك ليس معناه أن هذه الحركة ستموت ، بل هى ستبقى بعد أن ينتهى تطرفها إلى « اتزان رصين » . وواضح أنها تعنى بالاتزان الرصين عودة الشعر الجديد إلى طاعة

القوانين العروضية القديمة والجريان عليها جريانا تاماً فى كل شىء ما عدا عدد التفاعيل فى الشطر . وتعنى بالتطرف جميع الوسائل الأخرى التى حاولها الشعراء الآخرون — وحاولتها هى دون أن تدرى — لزيادة الشكل الجديد مرونة وخفة إيقاع وتنويعاً ، دعك مما نأمله فيه من زيادة الجرأة على التغيير الجذرى . وهى حين تتنبأ له ، بعد أن يترك هذا التطرف الذى تكرهه ويحقق ذلك الاتزان الرصين الذى تحبه وتريده ، بأنه سيبقى قائماً ما قام الشعر العربى وما لبثت العواطف الإنسانية ، فهى تعنى بقاءه فى ذلك الشكل المقصوص الجناح الذى تريده له والذى لن يسمح له بالتعليق فى آفاق أعلى لاستكشاف أودية أبعد من التجديد والتطوير . فهى فى حقيقتها لا تنظر اليه إلا كوسيلة محدودة لأحداث شىء جانبى من التنويع ، كالتوشيح الأندلسى مثلا ، أما النهج العريض الذى سيسير عليه الشعر العربى إلى الأبد فهو فى نظرتها النهج الذى خطه الخليل لإيقاع القصيدة والشكل الذى حدده لصياغتها .

هذه نظرتها وتلك نظرتنا ، وهى تتنبأ لنظرتها بالتحقق ونحن لا نتنبأ بشىء : لأننا لا نؤمن بجدوى النقاش القائم على تبادل النبوءات المتعارضة . وكل ما نفعله هو أننا نأمل ، نأمل أملا حاراً مخلصاً عميقاً ، من أجل إحياء لغتنا العربية ، ومن أجل إغناء شعرها وإنضاجه ، أن يتحقق للشكل الجديد ما نرجوه من التنمية والتطوير . وأقصى ما ندعيه فى فصلنا الأخير هذا ، هو أننا فيما نعتقد قد أثبتنا أن هذا التطوير إذا حدث لن يكون شيئاً يخالف طبيعة اللغة العربية ، وإن خالف الأساس التقليدى المعروف فى شعرها ، بل سيكون إغناء للغة العربية باستكشاف نظام إيقاعى أصيل فيها أهمله الشعراء القدامى ، فأهمله العروضيون الذين استقرأوا قوانينهم بطبيعة الحال مما نظمه الشعراء الذين سبقوهم . ثم رسخت تلك القواعد

العروضية المستقرأة حتى خيل إلينا أن الأساس الكمى هو الأساس الوحيد الممكن إيجاده فى إيقاع الشعر العربى .

وإذا كنا نعتقد أن أملنا هذا قد بدأ يبرز إلى عالم الفعل ، بدليل الشواهد التى عددناها فى هذا الباب ، وشعر نازك الملائكة نفسها من أقوى هذه الشواهد . فليس فى هذا ضمان كاف أنه لن يوأد فى مهده ؛ إذا أصغى الشعراء إلى تحذيرات الناقدة نازك الملائكة ونبوءاتها المخيفة . أو داخلهم اليأس والقنوط . أو الكسل والملال ، لأى سبب آخر من الأسباب . فما أكثر الحركات التجديدية التى بدأت بداية طيبة وانتهت نهاية سريعة . لا لسبب مقنع نستطيع استكشافه من عيب أصيل فيها أو خطأ جسيم ارتكبته ، بل لأن النفس البشرية لا يمكن التنبؤ بسلوكها وتقلب مزاجها ، ولأن الإنسان — هذا المخلوق القاصر المسكين — كثيراً ما يختار ما فيه ضرره ويهجر ما فيه نفعه ، حتى قيل إن التاريخ هو سجل الحماقات والجرائم التى ارتكبها الجنس البشرى ضد نفسه ...

نحن — كنقاد للأدب وكمواطنين فى الأمة العربية — لا حيلة لنا إذن إلا أن نأمل ونلحف فى الأمل ، ويدفعنا هذا الأمل الملحف إلى أن نتوجه إلى شعرائنا بالرجاء والابتهال ، فنحثهم كنقاد وكمواطنين على أن يمضوا قدما فى الطريق الجديد الذى اختاروه ، إلى الأودية الخصيبة الفسيحة التى يبشر بها ، والتى تحمل لشعرنا الحبيب إلى قلوبنا ، العزيز على نفوسنا ، المعبر هو وحده عن روحنا الوطنية وعبقريتنا القومية ، بشرى النمو والنضج ، ووعد الغنى والتنوع ، وأمل العمق والاتساع .

فليمض شعراؤنا الشجعان فى خطتهم التحررية التطويرية ، ولا يخيفنهم صياح الصائحين وتشاؤم المتشائمين ، ولا يثبطن عزيمتهم زملاء انبتوا عن ركبهم ووقفوا عند المرحلة الأولى من زحفهم ، وليثقوا الثقة المتكاملة أن مذهبهم الشعرى لا يحمل على اللغة العربية خطراً ولا يجلب إلى أدبها ضرراً ،

بل يحمل للغة أمل الإحياء والإبقاء الذى لا أمل غيره ويفتح لشعرها آفاق التجديد التى لا فاتح لها إلا هو . فإن تطرق إليهم الوهن أو راجعهم الخوف فليكن لهم مدد من روح هذه الثورة العظيمة التى أقبلت تجدد فينا حمية الأمل بعد طول اليأس ، وتبعث فى عروقنا دماء الحيوية بعد قرون الخمود ، والتى أخذت تضاعف من سرعة خطانا التطويرية فى مختلف الجوانب المادية والمعنوية لكينونتنا العربية .

خاتمة

عشاق القديم أنصار الجديد

عشاق القديم أنصار الجديد

حين علم بعض الأصدقاء أنني أضع دراسة في شعر الشكل الجديد ، كان اعتقادهم جازماً أنني سأمزق هذا الشعر إرباً . فهم يعرفون مدى عشقي للشعر القديم ، واهتمامي بدراسته والكتابة عنه ، واتخاذي من تدريسه للمتعلمين وتحبيبه في قلوبهم نحلة العمر . فأخذوها نتيجة محتومة أن دارساً يعشق الشعر القديم هذا العشق ، لا يمكن أن يرضى عن الشعر الجديد .

لذلك كانت دهشتهم كبيرة حين بحت لهم برأيي في الشعر الجديد ، وأطلعتهم على خطوات هذا الموضوع فصلا بعد فصل . ثم عمت الدهشة حين قمت ، استجابة لطلب الصديق الكريم الأستاذ الدكتور محمد أحمد خلف الله ، بانتزاع قسم من هذه الدراسة ونشره في مجلة « الثقافة » على ثلاث مقالات . فكتب بعض الكتاب الفضلاء في هذه المجلة وفي زميلتها الوقور « الرسالة » يعبرون عن عظيم دهشتهم وأليم حيرتهم .

ولشد ما كانت دهشتهم هذه تؤلمني ، لأنها مبنية على عقيدة كبيرة الخطأ بليغة الضرر : أن الذي يحب الأدب القديم ويحتفل بدراسته لابد أن ينفر من الأدب الجديد ويحتقره .

وعكس هذه العقيدة لا يقل ضرراً ، وهو الظن بأن كل من يولع بالأدب الجديد لابد أن يزدري الأدب القديم ويمجه ذوقه . والحق أنك إذا تأملت في نقائصنا الفكرية والجمالية الشائعة وجدت أكثرها راجعاً إلى إحدى هاتين العقيدتين .

أما العقيدة الثانية فقد بذلت في عدد من كتبي المنشورة جهداً في محاربتها وتفنيدها ، واستأنفت هذا الجهد في المقالات التي تنشرها لي مجلة « الثقافة »

فى هذه الأيام فى دراسة الشعر القديم ، محاولا أن أدلل على ما فيه من جمال فائق ولذة عميقة إن أحسنا دراسته وفهمه وتعلمنا كيف نتعاطف معه ونستجيب له . وأما العقيدة الأولى فهى ماحاولت تفنيده فى هذا الكتاب، وما اود أن أعلق عليه تعليقاً موجزاً فى هذه الخاتمة .

إن الكثيرين ممن يحبون الأدب القديم ويجلونه ، ويقدرون مدى اتقانه وامتيازه ، يخافون عليه من الأدب الجديد خوفاً شديداً ، وهذا هو السبب الحقيقى العميق الذى ينفرهم من الشعر الجديد ويجعلهم لا يفتحون له قلوبهم ، ولا يوسعون من عقولهم وأذواقهم حتى تستقبل قيمه الجديدة الفكرية والجمالية وتقدرها حق قدرها . فهم يخشون خشية عظيمة أن تقضى هذه القيم على استطاعتنا أن نقدر القيم الكلاسيكية ونتذوق ما لها من جمال خاص ، جمال رائع مثير . ويشجعهم على خوفهم هذا ما يسمعون من نفر ذوى ثقافة ضحلة يهاجمون أدبنا القديم ويتهمونه بتهم إن دلت على شىء فعلى جهلهم السحيق به ، ومن جهل شيئاً عاداه .

هؤلاء الذين يجهلون أدبنا القديم ويعادونه ، لن نحاول هنا أن ندلل لهم على قيمته وجماله وإمتاعه ، وليرجعوا إلى كتبنا ومقالاتنا فى دراسته إن شاءوا ، إنما نريد أن نؤكد لهم تأكيداً سيستغربونه أيما استغراب : وهو أنهم وأن اعتقدوا أنهم يحبون الأدب الجديد ويقدرونه ، هم آخر الناس الذين يستطيعون أن يقدروه حق قدره وأن يحبوه الحب الواجب له ، الحب الذى يقوم على فهم عميق بمدى جدته . ولا سبيل إلى تقدير جدة الجديد إلا بإتقان دراسة القديم . فحبهم ، كثقافتهم ، ضحل قريب الغور ، والدليل على ضحالته وسطحيته أنهم لا يستطيعون أن يقنعوا به غيرهم أو أن يحملوا إلى قلوبهم جذوة منه . وكل مايستطيعون ادعاءات عريضة وطبل وزمر ولجوء إلى خصومات شخصية غير كريمة لن تفيد الأدب

الجديد شيئاً وربما تضره وتؤجل مجيء اليوم المحتوم الذى سيقبل فيه ويضاف إلى ذخيرة تراثنا المعتمد .

ولكن نعود إلى محبي الأدب القديم الذين يخشون عليه من الشعر الجديد ، لنؤكد لهم — هم أيضاً — تأكيداً سيدهشهم أى دهشة : هو أن الدليل الأقوى على عظم حبنا للقديم وعمق تقديرنا له ، هو مدى قبولنا للجديد وترحيبنا به . فالتجديد هو الوسيلة الوحيدة للاحتفاظ بالقديم . ونحن نعنى بالطبع الاحتفاظ به حيا نابضاً ذا تأثير مفيد فى عقولنا وأرواحنا وأذواقنا ، لا مجرد الاحتفاظ به صوراً عقيمة شوهاء وأكليشيهات ميتة متحجرة نرددها ترديد الببغاوات ونفرضها على تعبيرنا الأدبى فرضاً يشل عقولنا ويخمد روحنا ويجمد ذوقنا ناسين فى هذا كله ما كان لها من أصالة وصدق وما كان فيها من حيوية ونبض حين استخدمها أصحابها للتعبير عن فكرهم وانفعالهم بتجاربهم الحقيقية الحية .

إن الطريق الواحد إلى المحافظة على التراث القديم هو السماح باستمرار التجديد . فالتجديد هو الذى يحتفظ من القديم بعناصره الحيوية التى تستحق البقاء ، لأنه هو الذى يجدد حيويتها باستمرار بتمكينها من اتخاذ أشكال جديدة تلائم تغير طرائق التفكير وأساليب الاستجابة الفنية . وهو الذى يغذيها بعناصر جديدة تجدد إخصابها وتواصل شبابها وتزيدها غنى واتساعا فتسمح لها بالإحاطة بما يطرأ على الحياة الدائمة التغير من جديد التجارب والمواقف ، والأفكار والقيم ، وبذلك يضمن لها اطراد النمو .

إن الخلود — فى حياتنا الدنيا هذه ، وكل خلود فيها نسبى محدود — نوعان لا ثالث لهما : خلود الحجر الأصم الذى لا يشعر ولا يعى ، وخلود الجنس الحى الذى لا يبقى على معترك البقاء إلا إذا كان قادراً قدرة مستمرة

على التغير والتعديل والتكيف ، أى على التطور استجابة لتغير الظروف البيئية المتعددة .

فلننظر أى نوع من الخلود نبتغيه لأدبنا العربى ، ولندرك أنه بدون التجديد المتصل يجمد القديم ويتحجر ويبطؤ النبض فى عروقه إلى أن تخمد روحه خموداً تاماً فلا يعود إلا أثقالا تحملها الأمة على كاهلها وأغلالا تعوق حركتها وتنفسها إلى أن تختنق حيويتها اختناقاً نهائياً فتتأذن بالفناء والانقراض كوحدة قومية مميزة بين أجناس الإنسانية . وما أكثر ماحدث هذا لأجناس من قبل عجزت عن الاستجابة المستمرة لداعى التغيير والتجديد .

لذلك نجد أن أشد الأمم اعتزازاً بتراثها هى أجرأ الأمم على فتح منافذ التجديد أمامه . إليك مثلا الأمة الانجليزية . لن تجد قوما أكبر منهم تقديراً لذخائر تراثهم ، وعناية بدراستها وتدريسها للنشء . ويكفى أن تذكر مدى احتفالهم المتصل بدراسة شكسبير وتدريسه ، ومدى اعتزازهم به وإجلالهم لذكراه ، حتى لا يقبل ناقد جديد بين ظهرانيهم ولا يعد جديراً بالاستماع إليه إلا إذا كتب دراسة فى شكسبير يستجلى فيها منه ناحية جديدة ويضيف إلى محصول العلم والتفسير والتقدير الموضوع حوله . ولكن ما من شعر أكبر جرأة على تجربة الجديد وتقبلا لأشكاله وعناصره وتفتيشا دائباً عن مصادر جديدة للالهام ووسائل جديدة للصياغة من الشعر الانجليزى ، ويكفى — هنا أيضا — أن تعرف أن ناظماً يقلد أسلوب شكسبير — الذى يعدونه ذروة البلاغة فى لغتهم — لن ينال منهم إلا السخرية والاحتقار . (ترى كم منا ينظرون هذه النظرة إلى ناظم يقلد أحد شعرائنا القدامى العظام ؟)

ولذلك تجد أن قادة التجديد الحقيق — التجديد المثمر المفيد الذى

يكتب له التأثير الباقي في عبقرية الأمة — لا ينشأون أبداً بين من يجهلون القديم ويزدرونه ، بل ينشأون دائماً بين من يتقنون القديم ويشغفون به حباً . لأن حبهم للقديم هو الذي يدفعهم إلى التماس التجديد استبقاء لعناصر القديم النافعة واحتفاظا لها بالحيوية المتجددة وخوفاً عليها من أن تصير إلى التحجر والخمود ، لعلمهم الأكيد بأن هذا هو الطريق الوحيد للاحتفاظ بالقديم حياً .

ولنضرب على هذه الحقيقة مثلين اثنين ، أحدهما من الأدب الانجليزى الحديث وهو ت . س . اليوت ، وثانيهما من أدبنا العربي الحديث وهو طه حسين .

أما عن اليوت ، الذى يعد زعيم التجديد فى الشعر الانجليزى الحديث ، بل زعيمه فى الشعر الغربى الحديث عامة ، فقد أشرنا فى مدخل كتابنا هذا إلى مدى ثورته على المصطلح الشعرى الذى كان مقبولا فى مطلع هذا القرن ومدى تحطيمه للأسلوب الذى كان يعد شعرياً ، وإتيانه بأسلوب جديد عد أول ما ظهر نثريا سقيما ، وتحميله الشعر مضموناً لم يكن معهوداً فى فن الشعر من قبل .

فهل تظن أن معنى ثورته وتجديده هذين أنه كان يجهل التراث الشعرى الذى سبقه أو يزدريه ؟ بل كان من أوسع المثقفين اطلاعاً على هذا التراث وأعمقهم فقها به ، وكان أيضا — ولنفس السبب بالطبع — من أشدهم حباً له وتقديراً لمزاياه ، وأكثرهم حماسة فى الدفاع عنه والانتصار له ، واسخاهم جهداً فى دراسته واستكشاف مجهوله وترويج كاسده وتحبيب القراء الحديثين فيه . وإن له — إلى جانب مقالاته التى يدافع بها عن مذهبه الجديد فى نظم الشعر — لعدداً غير قليل من المقالات دوى صيتها وتغلغل تأثيرها فى استجلاء عظمة التراث وإثبات قيمته ولزوم الاحتفاظ به لزوماً لا مندوحة عنه للأمة إن أرادت الاحتفاظ بكينونتها والجذور العميقة لفتوتها . وهذا

الدفاع عن التراث لم يشهد الأدب الانجليزى ما يفوقه بل ما يقاربه وضوح حجة وقوة إقناع من زمرة الرجعيين الجامدين الذين يعادون الجديد ويظنون أنهم المحافظون على التراث ، وهم لو علموا أشد الناس تضييعاً له وإخماداً لحيويته بما يفرضون عليه من الإصر والأغلال وبما يحرمون عليه من منافذ الإحياء والتجديد .

هذا هو ت . س . اليوت الذى يستعيذ أنصار التقليد عندنا من سيرته ويلعنون اسمه كلما ورد على أسماعهم ، لما ترامى إليهم من أن مذهبه الشعرى هو المؤثر الأكبر فى من وراء حركتنا الشعرية الجديدة ، ولما قرأوا من اعتراف شعرائنا الجدد بمبلغ دينهم إليه واستفادتهم منه . ولو عرف أنصار التقليد عندنا روحه الحقيقية لهدأوا واطمأنوا إلى أن دارسا يتأثر باليوت تأثراً صحيحاً لن يصبح عدوا للتراث مزدريا له بل سيتعلم منه كيف يقدر التراث تقديراً صحيحاً مخلصا عميقا وكيف يستفيد منه استفادة حكيمة بصيرة مخصبة . كل ما فى الأمر هو أن اليوت لايوافق الذين يعتقدون أن الاستفادة من التراث تكون محصورة فى محاكاة صوره وتكرار قوالبه وترديد اكليشيهاته والتقيد بوسائله ومناهجه أو تكون فى الاقتصار على تجاربه ومواقفه واجترار أفكاره وإحساساته والاكتفاء بمثله وقيمه .

وأما طه حسين ، زعيم الحركة التجديدية فى النصف الأول من قرننا هذا ، فانت أيها القارىء العربى المعاصر تعرف عنه هاتين الحقيقتين ، اللتين يراهما بعض الناس متنافيتين ونراهما متلازمتين : تعرف من ناحية مدى جرأته على التجديد فكراً وذوقاً وأسلوباً ، حتى لايوجد فى تاريخنا الحديث فرد تحمل فى سبيل التجديد ما تحمل وعانى ما عانى من العداء والتشهير والاضطهاد والكراهية . وتعرف من ناحية أخرى مدى حبه لتراثنا القديم وإعزازه له وحرصه على نشره ودراسته واستجلاء روائعه

للشباب ، ومدى سعة اطلاعه وعمق دراسته لجوانب هذا التراث المتعددة الغنية .

أنت أيها القارىء العربى المعاصر تعرف ذلك الآن وتفر به . ولكن لست أدرى هل تتذكر بالضبط ماذا كان يقال عن طه حسين وبماذا كان يتهم أول ما ظهر بآرائه التجديدية الغريبة ؟ لم يكن يقال عنه إن آراءه هذه كانت خاطئة فحسب ، بل كان يقال إنها تصدر عن جهله بالأدب القديم وعدم إتقانه له ، وإن هذا الجهل جعله له عدواً مبيناً ! كانت الصورة التى تذاع عنه أنه شاب أزهرى رسب فى امتحان الأزهر الشريف لضعفه فى اللغة العربية وجهله بعلومها وثقافتها . ففر إلى الغرب الملحد وتشبع بآرائه الهدامة ، وعاد إلينا لكى يفسد عقيدتنا السليمة ، ويحطم لغتنا الشريفة ويخرب ثقافتنا المجيدة ويزرى بأدبنا العظيم ! هذا شىء يصعب علينا جداً أن نصدقه الآن ، أن طه حسين فى زمن ما — وهذا الزمن ليس ببعيد — كان يتهم بهاتين التهمتين : الجهل بالتراث القديم والعداء له .

لعل فى هذين المثلين ما يخفف من توجس الكثيرين منا من شعرائنا الجدد وما يفعلون بشعرنا العربى ، أو ما يحملهم على إعادة التفكير على أقل تقدير . ولسنا نريد أن نمضى فى الدفاع العام عن قضية التجديد فى الشعر بألفاظ من عندنا ، بل نستمع الآن إلى كلمة حكيمة بليغة قالها إليوت فى هذا الموضوع ذى الشأن الخطير . ننقل هذه الكلمة من مقالة له بعنوان « وظيفة الشعر الاجتماعية » ، وهى من أهم مقالاته فى شرح الدور الحقيقى الذى يقوم به الشعر فى الاحتفاظ بكينونة الأمة وتخليد عبقريتها وإبقاء روحها حية نامية :

« إن أغلب المتعلمين يجدون داعياً للفخار فى الأدباء العظام فى لغتهم ، وإن لم يقرأوا شيئاً من إنتاجهم ، بنفس الكيفية التى يفخرون بها بالميزات الأخرى لبلادهم . . ولكن معظم الناس لا يدركون أن هذا لا يكفى ،

ولا يدركون أنهم يلزمهم أن يستمر الأدباء العظام . والشعراء العظام خاصة ، فى النشوء بين ظهرانيهم ، وإلا اضمحلت لغتهم ، واضمحلت ثقافتهم ، وربما ابتلعتها ثقافة أخرى .

«إننا إذا لم يكن لنا أدب حى ، انقطعت صلتنا شيئاً فشيئاً بأدبنا القديم . إننا إذا لم نحافظ على كينونتنا المستمرة ، ازداد أدبنا القديم بعداً عنا حتى يصير غريباً علينا غرابة أدب أنتجه شعب أجنبى . ذلك أن لغتنا مستمرة فى التغيير ، وطريقنا فى الحياة تتغير تحت ضغط التغيرات المادية فى بيئتنا بمختلف أنواع التغيرات . وما لم يوجد بيننا أولئك القلائل من الرجال الذين يجمعون بين الحساسية الممتازة والمقدرة الممتازة على امتلاك زمام الكلمات ، فإن التدهور سيحل بقدرتنا نحن ، لا على التعبير فحسب ، بل على الشعور بأى نوع من المشاعر ما عدا أشدها فجاجة . . .

« إن الشعراء الموتى لا فائدة فيهم لنا البتة إن لم يكن لدينا شعراء أحياء أيضاً . بل تظل أهميتهم موقوفة على أهل زمانهم . . . إن الأدباء الأحياء هم الذين يبقون الموتى أحياء . . .

* * *

إن الأدباء الأحياء هم الذين يبقون الموتى أحياء . . . ترى هل يكون فى هذه الكلمات البليغة ما يقنع صديقى الكريم الأستاذ عامر محمد بحيرى ، وما يزيل حيرته ودهشته ، حين علق على ما سماه مقدرتى على « الدفاع عن الطرفين ، والانحياز إلى كل من النقيضين ، فى وقت واحد » .

وذلك فى تعقيبه المنشور فى العدد ٢٧ من « الثقافة » ، تعقيباً لا أدرى كيف أصف مدى رقته وتهذيبه ، ووفائه وسخائه ، سوى أن أقول إنه ما تعود منه جميع القراء ، وما يقر له به الخصوم قبل الأصدقاء .

ليس من تناقض أيها الصديق الحميم ، والكاتب العف الكريم ،

فإذا كنت ترانى فى بعض كتاباتى أدافع عن تراثنا الشعرى القديم دفاعا أبى سخاؤك إلا أن يثنى عليه ثناء زائداً ، وترانى فى كتابات أخرى أدافع عن محاولات الشعراء الجدد دفاعاً يدهشك ويحزنك ، فإنى لأرجو أن يكون فى تفسيرى الذى تحمله هذه الخاتمة ما يزيل التناقض ويبدد الحيرة ، وما يقنعك بأن زميلك القديم لم يصب بانفصام الشخصية ، ولم ينشطر إلى دكتور جيكل يمجد الشعر القديم فى بعض الأسابيع ، ومستر هايد يبرر الشعر الجديد فى أسابيع أخرى . فالجانبان مجليان لنفس الروح التى تعرفها لزميلك وتشاركه فيها ، وإن اختلفتا فى الوسيلة الناجعة لتحقيقها ، من الحرص على لغتنا واستمرار حيويتها ، وعلى أدبنا واتصال خصوبته وغناه .

وهل يكون فى هذه السطور ما يطمئن كاتباً آخر عزيزاً على نفوسنا أن يتحير ويحزن ، هو الأستاذ الجليل عبد الكريم الخطيب ، الذى نشر فى العدد ٣٥ من مجلة « الرسالة » مقالة عظيمة الحرارة والصدق ، ساطعة الأمانة والإخلاص ، يتوجس فيها بالشر المستطير الذى سيصيب لغتنا العربية من هذا الشعر الجديد ، ويرى أنه سيفسد طبيعتها ، ويشوه معالمها ، ويذهب بوجودها ، ثم يقول إنه لا يزعجه تلك الدعاية المغرضة التى يقوم بها للشعر الجديد بعض من ترتبط مصالحهم برواجه ، أما الذى يزعجه ويثير فيه « الحيرة والبلبلة والاضطراب » فهو أن يقوم بالدعاية لهذا الشعر عن سهو أو عمد — بعض ذوى الأصالة والجد من حملة الأقلام الكريمة ، التى لا تتهم فى علمها باللغة العربية ولا غيرتها عليها . ثم يخصنا بالذكر فى ثناء لايدل إلا على كرمهو ونزاهة مقصده ، ويخلص من هذا إلى ابداء استغرابه وتألمه من إعجابنا القوى بأبيات من الشعر الجديد لا يرى فيها امتيازاً ولا جمالا ، بل يرفض أن يعدها شعراً .

ونحن نرجو أن نعود فى فرصة أخرى إلى تلك الأبيات المعينة بالدراسة المفصلة ، حتى نشرح رأينا فى كيف ينبغى أن تقرأ وتتذوق . لأن ما قدمناه

فى تحليلها لم يكن فيما يبدو كافياً لإقناع الكثيرين . لكننا فى هذه الخاتمة التى نعقب فيها على اعتراضات المعترضين تعقيباً موجزاً نحب أن نذكر للأستاذ الفاضل أن خلافنا الجوهرى معه ينحصر فى اعتراضنا على رأيه الذى يعبر عنه فى الجملة الآتية :

« ربما يكون شعراً ، ولكن على ألا يضاف إلى الشعر العربى ، أو يحسب عليه : لأن الشعر العربى له وجه معروف ، أقامه أصحابه عليه ، وصحبته الحياة على هذا الوجه » .

نحن لا نوافق الأستاذ الجليل بتاتاً على أن للشعر العربى وجهاً واحداً يستحيل أن يكون له غيره ، وأن هذا الوجه هو الوجه المأثور الذى أقامه عليه القدماء ، والذى عرف الحياة فيه فى العصور الماضية . بل نحن نرى أن هذا الوجه يجب أن يتجدد تجدداً مستمراً ، حتى يواجه الظروف البيئية الدائمة التغير ويستطيع أن يحتفظ بمقدرته على التعبير عنها .

ونحن نعتقد أن الإصرار على هذا الوجه الواحد المعروف وعدم السماح له بالتجدد لن يحتفظ له بما كان فيه من حياة صحبته فيما مضى ، بل نرى أن هذا هو بالضبط ما يبلى جدته ، ويشوه سحنته ، ويحيله إلى قناع جامد متحجر تنضب منه عصارة الحياة .

وإذا كنا نسلم بمـا كان فى هذا الوجه من حيوية وجمال ، بل إذا كنا ننفق أكثر جهدنا فى تعريف المتعلمين والقراء بهذا الوجه ، وتدريبهم كيف يستطلعون روعته ، ويستجيبون لحيويته ، فليس معنى ذلك أننا نوافق على أن يظل هو الوجه الواحد الذى يطل منه شعرنا على الحياة ، ويستجيب به لتجاربها ومواقفها ، بل ما فيه من حيوية ليس سببها إلا أن أصحابه الذين استخدموه أداة لتعبيرهم لم يكونوا يتخذون منه قناعاً جامداً مصطنعاً ، بل هم استخدموه عن أصالة وصدق ، لأنه كان التعبير الطبيعى العضوى المخلص

عن تكوينهم الفكرى والعاطفى والجمالى . لكنه يكون له شأن آخر إذا أصر على التقنع به أناس قد اختلف تكوينهم اختلافا جسيما فى هذه المجالات الثلاثة كلها جميعاً ، فكراً وعاطفة وذوقا .

وإذا كنا نبذل أقصى جهدنا الشخصى فى تحليل مافى إيقاع الشعر القديم ونغمه من إبداع مطرب ، فليس معنى هذا أننا نعتقد أن الاقتصار على نفس الوسائل الإيقاعية والتنغيمية والاكتفاء بتقليدها وترديدها أبد الآبدين يكفى فى أن ينتج لنا شعراً مماثلا فى الحيوية والإطراب ، بل هذا بعينه هو ما يقتل هذه الوسائل قتلا ويمسخها مسخاً ويقلبها إلى اكليشيهات مبتذلة ونفايات مستنهكة وحيل رخيصة مطروقة لا تثير لدى ذى الذوق السليم إلا التقزز والنفور ولا يستحق من يجترونها إلا أعمق الاحتقار .

ونحن لا نوافق الأستاذ الجليل عبد الكريم الخطيب على أن القدامى هم وحدهم أصحاب الشعر العربى . بل هذا الشعر ملك للأحياء أيضاً ، فأصحابه ليسوا امرأ القيس والفرزدق والبحترى وأبا تمام والمتنبى والشريف الرضى وغيرهم من أقطاب التراث فحسب ، بل أصحابه أيضاً هم نازك الملائكة وبدر السياب والبياتى وخليل حاوى وخليل الخورى وفدوى طوقان ونزار قبانى وصلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى ، وغيرهم من محاولى التجديد الذين يقنعوننا بصدق شاعريتهم بقصيدة واحدة مفردة مهما يكثر تعثرهم وزللهم فى استكشاف دربهم الجديد الذى يجاهدون فى فتحه وتعبيده .

فنحن لم ندع قط أن كل ما أتى به شعراؤنا الجدد كان مصيباً . ولكننا كما ذكرنا فى مدخل هذا الكتاب لا مناص لنا من أن نتقبل محاولاتهم بالسماح وسعة الصدر ولا نقسو عليهم حين نصحح لهم أخطاءهم ، فإن كل حركة جديدة محتوم عليها أن تقع فى كثير من الخطأ ، وهذه هى الطريقة الوحيدة التى تتمكن بها طبيعتنا البشرية القاصرة من تعلم الدروس العلمية والعملية على حد سواء » .

وهل يعتقد الأستاذ الجليل عبـــد الكريم الخطيب أن كل ما أنتجه شعراؤنا القدامى فى محاولة كل منهم أن يستكشف أسلوبه الشخصى الأصيل فى نظم الشعر كان صحيحاً مقبولا سليما من الخطأ والشطط؟ حاشا لعلمه الغزير بتراثنا القديم أن يعتقد ذلك ، فلنذكره على سبيل الذكرى فقط بما يعرفه كل المعرفة عن شاعر واحد ، وليكن المتنبى . أفلو حرم على المتنبى أن يأتى ما أتاه من الشناعات الفظيعة والتراكيب المنكرة كان يستطيع أن يستكشف لنفسه من خلال تجاربه وأخطائه ما استكشف من أسلوب جديد عظيم الحيـــوية متدفق النبض قوى الأصالة أغنى به تراثنا إغناء لا مثيل له؟ نحن لا يزعجنا كثيراً ما يقع فيه الشعراء الجدد من أخطاء ، فإننا لواثقون أن لغتنا العربية قديرة على أن تنفى عنها الزبد وتستبقى ما ينفعها .

ومن هنا دعوانا التى بسطناها فى كتابنا هذا ، أن الشعر الجديد لا يحمل خطراً على لغتنا وتراثنا ، بل الخطر كل الخطر أن تغلق على لغتنا أبواب الإحياء والنمو ، وأن تسد أمام تراثنا مجالات التجديد والتطوير ، حتى يختنقا تماماً ، فإما أن تفنى كينونتنا القومية معهما ، وإما أن تضطر قوميتنا اضطراراً إلى أن تتلمس لها منفذا آخر غير اللغة الفصحى التى حرم عليها أن تساير حركة التجديد .

أتدرى أيها القارىء العربى أين يكمن الخطر الحقيقى على لغتك الفصحى التى تريد ونريد معك أن نحتفظ بها أداة للتعبير الأدبى؟ إنه لا يكمن فى شعر الشعراء الجدد ، بل يكمن فى أمثال هذه القصيدة المطربة التى نظمها صلاح جاهين باللغة العامية ، والتى نشرتها كبرى صحفنا العربية — صحيفة الأهرام — فى عددها الصادر يوم أول ديسمبر ١٩٦٣ . وعنوانها « قصاقيص ورق » ، ونكتفى بأن ننقل منها هنا مقطوعتها الأولى :

منين أجيب مقص ، مجنون زى — بس نص نص
وأجيب ورق ، وأفضل أقص أقص أقص ،
أفضل أتصقص ، ورد من على كل لون ،
لحد ما أعمل عندى حبه كتير كتير
واركب لى نسمة وأطير أطير
واحفن وادردب ع البلاد
مطر غزير
ينزل يرخ على قرعة بنات أخت البشر
يتسبسبوا ويتشيكوا
ويبقوا لا بسين — لا مؤاخذه — طراطير

إن الذين لاتثير هذه الأبيات منهم حين يقرأونها إلا السخرية والتندر أو الازدراء وعدم الاكثرات لمخطئون أشد الخطأ ، لا يلتفتون إلى ما فيها من حيوية عظيمة ، ونشوة عنيفة ، والتقاط صادق ماهر لإيقاع الكلام الحى ونغمه ، واقتراب وثيق من روح الشعب الزاخرة المائجة .

لن أنسى ذلك الصباح الذى قرأت فيه هذه القصيدة وما أصابنى — حين أفقت من نشوتها القوية العدوى — من ذعر . ولقد كان هذا الذعر هو الذى دفعنى إلى المضى فى محاضراتى التى بنى هذا الكتاب عليها ، وإلى أن أوسعها عن الحدود الأولى التى كنت رسمتها لها ، حتى رجوت معهد الدراسات العربية العالية أن يسمح لى بأن أزيدها محاضرتين على سابق اتفاقنا ، فسمح المعهد مشكوراً .

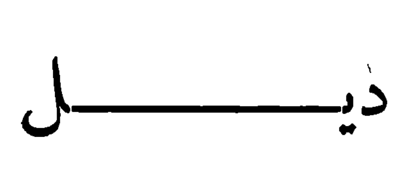
ودرء هذا الخطر لا يكون بأن نسن قانوناً يحرم على الشعراء أن ينظموا باللغة العامية ، أو يحرم على الصحف أن تنشر إنتاجهم باللغة العامية[1] ،

---

(١) هذا ما اقترحه بعض طلبتى حين عرضت عليهم هذه المشكلة .

بل طريقه الوحيد أن نسمح لشعراء الفصحى بأن يواصلوا حركتهم التجديدية حتى يحيوا اللغة ويطوعوا الشكل وينموا المضمون ، إلى أن يبلغوا بشعرهم الفصيح درجة من الحيوية والاقتراب من روح الشعب لا تقل عن قصيـــدة صلاح جاهين ، ثم تزيد عليها عمقاً وتغلغلا فى سر الحياة ومكنونات النفس ، فالانفعال فى أبياته المذكورة لا يزال قريب الغور ، وإن يكن عظيم الحركة والنشاط . وبهذا — وحده — يكون لنا أن نطمع فى الحفاظ على عربيتنا الفصحى ، التى هى العروة الوثقى لوحدتنا العربية .

إن القصائد العامية التى ينظمها صلاح جاهين لتحمل من الحيوية ما لا يوجد فى مجموع الشعر التقليدى الذى أنشأه الشعراء المقلدون منذ البارودى إلى يومنا هذا . وإن أملنا الوحيد فى أن يحقق شعرنا الفصيح نظير هذه الحيوية لمحصور فى الشعر المنظوم على الشكل الجديد ، وفيما نرجو أن يتولد منه ويتطور عنه من أشكال وأنظمة مستمرة التجدد . فإن كتب على هذه الحركة الإخفاق ، ، وقدر على شعرنا الفصيح الانتكاس ، فعاد يستعير الشكل القديم ، ويرسف فى قيوده ، ويجتر معانيه ، ويردد اكليشيهاته ، فسيكون مؤلف هذا الكتاب لقضية الشعر العامى أول المشجعين .


ذيل

اقتراح بتسمية : الشعر المنطلق

تسمية : « الشعر الحر » التى يطلقها الكثيرون على شعر الشكل الجديد هى تسمية جد رديئة ، لأنها توهم أن هذا الشعر يتحرر كلية من الوزن . وهذا غير صحيح ، فهو لا يزال قائماً على الوزن مرتبطاً بالتفعيلة العروضية الكلاسيكية ، وإن كان لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل فى كل بيت ، ويدخل على الإيقاع الكلاسيكى عدداً من الجوازات تأملنا فى طبيعتها ومداها .

يزيد من خطأ هذه التسمية أنها قد وضعت فيما يبدو ترجمة للتعبير الإنجليزى « فرى فيرس » أو الفرنسى « فير ليبر » . ولكن الغربيين يقصدون بهذا الاصلاح الشعر الذى يتخلص تخلصاً تاماً من أى نمط إيقاعى مطرد ، مما نسميه « الشعر المنثور » أو « القصيدة النثرية » . ثم يختلفون فى قبوله فى دائرة الشعر أو نفيه عنها ، وقد رفضه ت . س . اليوت زعيم الشعر الغربى الحديث . وقد شرحنا فى أول دراستنا أننا ممن يتطلبون الوزن فى الشعر ولا يعدون شعرا ما خرج خروجا تاماً على كل أساس وزنى مطرد . ومن الواضح على أى حال أن هذا التعبير المترجم ينبغى ألا يطلق على شعر الشكل الجديد .

نحن إذن محتاجون حاجة قوية إلى أن نتفق على تسمية مناسبة نطلقها على شعرنا الجديد هذا . وقد كان فى الإمكان أن نسميه « الشعر المرسل » نظراً لأنه يرتبط بالوزن المطرد من ناحية ، ولا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل من ناحية أخرى . لكن هذه التسمية قد تم إطلاقها على الشعر الذى لا يتقيد بالقافية ، ترجمة للاصطلاح الإنجليزى « بلانك فيرس » . فيكون من الخلط الضار أن نطلقها على شعر الشكل الجديد أيضاً .

وقد اكتفينا فى جميع دراستنا لهذا الشعر بأن نسميه ببساطة « شعر الشكل الجديد » ، ولكن من الواضح أنها تسمية قاصرة ، لأن جدته هذه مؤقتة .

لذلك انتهينا بعد تفكير إلى اقتراح هذه التسمية « الشعر المنطلق » . فنعنى بانطلاقه أنه ، وإن يكن لا يزال شعرا يقوم على الوزن ويلتزم أساس إيقاعياً ذا اطراد ، فهو لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل لكل بيت ، ولا يلتزم بجميع أحكام العروض التقليدية ، بل يسمح لنفسه بتنويع الإيقاع بمجاراة لما يتطلبه المضمون الفكرى والعاطفى ؛ إلا أنه من ناحية أخرى لا يصل فى هذا الانطلاق إلى التخلص التام من كل ضابط وزنى . فالانطلاق على هذا الاصطلاح ليس فوضى تامة وليس هدرا لجميع الضوابط .

عرضت لنا هذه التسمية منذ شهور ونحن نلقى محاضراتنا عن هذا الشعر فى معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية ؛ ولكننا لم نسرع إلى استعمالها قبل أن تختمر الفكرة ؛ وظللنا نسميه « شعر الشكل الجديد » . ثم كان من حسن الاتفاق أن كانت هذه التسمية هى نفس التسمية التى اختارها قادتنا للمرحلة الجديدة من كفاحنا القومى .

فالآن بعد إطالة التروى ، نتقدم إلى الأدباء والنقاد بهذه التسمية المقترحة ، راجين أن تحظى بتدبرهم ونقاشهم ، زاعمين لها ميزتين هامتين : انطباقها على روح هذا الشعر الجديد وشكله الخاص ، وانسجامها مع هذه الانتفاضة العربية الكبرى التى زعمنا أن الشعر المنطلق كان إرهاصا بها ثم مسايراً لها فى النمو واطراد التقدم .

استدراك : الصفحة المشار إليها فى هامش صفحة ٢٤٣ هى ص ١٥١ — ١٥٢ .

المطبعة العالمية ١٦، ١٧ ش ضريح سعد بالقاهرة